

الخطاب الروائي^{١٣}

ميخائيل باختين



ترجمة محمد برادة



الخطاب الزواني

لوحة الغلاف : « كل فن لا يفيد علماً لا يُعَوَّل عليه »

عبي الدين بن عربي

للفنان منير الشمراي

الطبعة الأولى
القاهرة - ١٩٨٧
جميع الحقوق محفوظة

دار الفكر
للدراسات
والنشر والتوزيع



(القاهرة - بارين)

القاهرة : ش.شامليب - رقم ٤٢/٢٥
مدينة نصر - المنطقة الشامية

هذه ترجمة للجزء الذي يحمل عنوان : « عن الخطاب الروائي » والنشر
ممن الترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل باختين : « اصطفاء الرواية
ونظريتها » : Eljesti que est thèse de roman الذي ترجمته عن الروسية
داريا أولغيني وأصدرته دار جانتار سنة ١٩٧٨. وقد كتب باختين دراساته
الحسن عن الخطاب الروائي ما بين ١٩٣٤ - ١٩٤١ أما تحليله لرواية
تولستوي « بيت » فقد ترجمته عن كتاب تودوروف « باختين : المبدأ
المخبري » الذي نشرته دار لوسوي سنة ١٩٨١ .



ترجمة محمد برادة

الخطاب الروائي

ميخائيل باختين



مقدمة

موقع باحثين في مجال نظرية الرواية

تشغل نظرية/ نظريات الرواية ، حيزاً كبيراً من كتابات الفلاسفة والنقاد المنظرين ومحلّي شعرة الخطاب ، بالرغم من أن « تاريخ » النصوص الروائية المعترف بها كجنس تعبيرى مميّز عما عداه من الأجناس ، لا يرجع إلى أكثر من القرن السابع عشر . ولاشك أنّ ما يؤا نظرية الرواية هذه المكانة الخاصة ، هو توافق صعود الرواية وتبلورها مع جملة تحولات مجتمعية وفكرية وعلمية ، ومع تجدد اهتمام الفلاسفة بالأشكال الأدبية والفنية وبالإستيقا ، واتخاذها مجالاً للتفكير في إشكالية الإنسان من منظور مغاير لتحليل التاريخ العام وتنظيره ... ولعل فردريك شيلكيل قد لخص هذا التوجّه الملحّ لدى الفلاسفة والأدباء في نهاية القرن الثامن عشر ، في إحدى شذارته ، عندما قال :

« إن تاريخ الشعر الحديث برمته ، هو تعليق متّصل على نصّ الفلسفة القصير ، ذلك أن كل فن يجب أن يصير علماً ، وكل علم عليه أن يصير فناً ؛ وعلى الشعر والفلسفة أن يكونا مجتمعين » (١) .

هذه الثيرة المتحمسة لأحد أبرز وجوه الرومانسية الجذرية الأولى ، تؤثر على الزخم الذي سيطبع تفكير الأدب في ذاته ومجالاته وغائته وعلاقته ببقية الأجناس التعبيرية ، وطموحه إلى « المطلق الأدنى » وسط اللغات والخطابات المتعدّدة .. وستكون الرواية ، بعد ماكتبه جوته ، ومن خلال إعادة استكشاف دانتى ، وسيرفانتيس ، ورابليه ، هي ملتقى كثير من الجهود الفلسفية والنقدية الساعية إلى استيعاء التبدلات المجتمعية المتسارعة ، وتنظير مسارات التمثّل والتعبير .

وقد أسعف على « ازدهار » التفكير النظرى في الرواية وتواصله ، كونها جنساً تعبيرياً « غير مُنتهِ » في تكوينه ، مفتوحاً على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدّاً منها بعض عناصرها ، ممّا جعل خطاب الرواية خطاباً « خليطاً » متصلاً بسرورات تعدد اللغات والأصوات ، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص ، ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى .

لذلك ، قبل الحديث عن التصورات النظرية والمقولات الأساسية التي بلورها ميخائيل باختين في

مجال تاريخ الرواية وإستيعقتها ، يتحتم التنبيه إلى الجهود المبذولة قبله وأيضاً إلى اجتهادات نظرية تالية لما كُتِبَ ، نحاول أن نتدارك محدودية تحليلاته ، وأن تغنيها اعتماداً على استيعاب روايات جديدة لم يأخذها باحثين في الاعتبار . بعبارة أخرى ، فإن قراءة تحليلات باحثين قراءة مختصة ، تستدعي الحرص على مراعاة مسألتين :

- استحضار تَعَدُّد المقاربات المنهجية والإبستمولوجية لنظرية الرواية إلى درجة تسمح بالحديث عن تاريخ نظريات الرواية ، واستكناه صورة تختلف المفهومات التي وجّهت كُتَاب الرواية في فترات وسياقات وآداب مختلفة . وهذا لايعنى نفي وجود عناصر مشتركة تسند النص الروائي وتبيح وَصْفَه واستخلاص خصائصه الاستدلالية ، وإنما هو تأكيد على نسبية تنظير الرواية بوصفه تنظيراً يَبْنِيه مفكرون وأدباء ، انطلاقاً من أسئلة تحاور ثقافة معينة وتتفاعل مع حقول ومناهج ودوائر معرفية تُؤطر البنية الفكرية والاجتماعية العامة .

- تُجَنَّب اختزال النصوص الروائية إلى مقولات ومصطلحات واردة في نظرية الرواية ، وإفساح المجال أمام النصوص لكي تفتني النظرية وتصبح أداة تحليل وإضاعة ، بدلاً من أن تتحول إلى معايير ثابتة عاجزة عن التجلُّد والانتعاش .

لهذه الاعتبارات ، سنأنتول في هذه المقدمة ثلاث نقط متكاملة فيما بينها ، قد تصلح لأن تكون مدخلاً لموضعة تفكير باحثين في الرواية ، وربط أسئلته ببعض الأسئلة الشاغلة للنقد الروائي العربي .

إشكالية نظرية الرواية

قبل هيجل ولوكاش اللذين حدّدا بعض عناصر إشكالية الرواية من منظور فلسفي - تاريخي ، كانت هناك محاولة الحركة الرومانسية الأولى بألمانيا (رومانسية عملة « آثينيوم ») L' Athenoecum التي طرحت مسألة نظرية الرواية ضمن تصورها العام المتطلع إلى « المطلق الأدبي » الذي يتخطى الأجناس التعبيرية ليقترّب من « كلية عضوية » قادرة على أن تُلدّ نفسها وتلد عالماً غير مجزأ . ومن ثم فإن فردريك شليكل في رسالته عن الرواية ، يُلحّ على أن « كل نظرية للرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية » مشتملة على النزوات الخالدة للترّوة ، وعلى فوزى سديم الفرسان ، وعوالم النصوص القديمة (دانتى ، سيرفانتيس ، شكسبير) ، إن الرواية لايمكن أن تستحق اسمها إذا « لم تكن خليطاً من المحكي ، والنشيد ، ومن أشكال أخرى » . لكن التصورات النظرية لهذه الحركة الرومانسية تظل محدودة « وتابعة » لفكرتهم الأساسية عن المطلق الأدبي : فهم لايقبلون الرواية إلّا بوصفها « جنساً » للحرية الذاتية والتعبير عن النزوات في أشكال زُخرفيّة . لذلك فإن نظريتهم عن الرواية كانت متجهة أكثر نحو ذلك « اللامنتهي » ، الّا محمّد ، الذي يتخايل لهم في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القامم وتحقيق المطلق ليس في الأدب وحده ، وإنما في « إنتاج » الإنسان لنفسه كذلك .

لكن العنصر الأساسي في نظريتهم للرواية هو اعتبارهم لها جنساً قائماً على تعدّد الأجناس التعبيرية وعلى تجاور العناصر الروائية مع الفكر الخالص ، والغنائية مع التعبيرات الثرية المبتذلة . إن هذا

العنصر سيصبح أحد المكونات البارزة في تشهيدات نظرية الرواية التالية للرومانسية الألمانية ، وخاصة عند باحثين الذي تمتع في تحليل تكون الرواية من خلال التقاء عدة أجناس تصيرية ، وتداخل لغات وأصوات متعددة .

ولاشك أن هيجل في كتابه « الإستيقا » ، هو الذي دشّن نظراً للرواية يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوربي خلال صعود البورجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر . وبالرغم من قلة الصفحات المخصصة للحديث عن الرواية ، فإن ملاحظات هيجل في الموضوع تكسي أهمية خاصة بالنظر إلى زحزحته للإشكالية الإستيقية عما كانت مطروحة عليه عند كانط ، وبالنظر إلى اعتاده ، في تحليلاته ، على التاريخ ، وعلى منطق جدلي أتاح له تجلية الإواليات الكامنة وراء تبدل كثير من العلاقات المجتمعية ، وكذلك نقد مظاهر الاستلاب المرافقة لسيرورة قيام « العالم الحديث » .

ففي الصفحات التي خصصها لتحليل العنصر الروائي Le romanesque داخل المجتمع ، بعد تلاشي العنصر الرومانسي ، يعيد هيجل إلى الذاكرة أنه بدأ مع رواية الفروسية ومع الرواية الرعوية ، لكنه ، في العصر الحديث ، تحول عن بُعد الفروسي (الخيالي) ليتجسد عبر محتوى أصبح قائماً بالفعل داخل المجتمع : « ... فالحياة الخارجية التي كانت خاضعة ، إلى ذلك الحين لنزوات المصادفة ولتقلباتها ، قد تحولت إلى نظام حقيقي ومستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي ونظام الدولة ، بحيث أن الشرطة ، والمحاكم ، والجيش ، والحكومة هي التي أصبحت ، الآن ، تحتل مكان الأهداف الخيالية التي جرى وراءها الفرسان »^(١) . ونتيجة لهذا الوضع الاجتماعي الجديد ، تحول « الروائي » عما كان عليه من قبل وتبدلت سلوكيات الأبطال - الفرسان لتصبح ملائمة لأجواء الرواية الحديثة . صار أبطال الرواية يجابهون الواقع المبتدل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لمواضع الأسرة ، والمجتمع ، والدولة والقوانين ، ومقتضيات المهنة .. إن أبطال الرواية ، وهم من الشباب ، يجدون في تلك القيود والتنظيمات ، اعتداء على جميع « حقوق القلب الخالدة » . من ثم يغلو الصراع مع هذا الواقع صراعاً بين البطل - الفرد والمجتمع لتغيير العالم أو ، على الأقل ، « للحصول على زاوية من سماء فوق هذه الأرض » برقعة حبسية تشاطره مثله الأعلى . ويتابع هيجل تحليله لهذه المسألة معتمداً على منهجه الجدلي ، ليضع أماناً الأبعاد الجديدة التي أدخلها الأبطال في الرواية كما في المجتمع : ذلك أن تلك المطامع ومائفجهره من صراعات هي التي أصبحت تحمل اسم « سنوات التعلم » لأنها تقدم للفرد قيمة تربوية كبيرة من خلال وصله بالواقع القائم ، وإغناؤه بالتجارب العملية . وتكون النتيجة أن يؤول البطل المتحدر إلى التعقل ، ويعود إلى الاندماج في الحياة الاجتماعية ، فيتزوج امرأة هي تقريباً « مثل النساء الأخريات » وينخرط في عمل مليء بالمتاعب ، وباختصار يجد نفسه « في اللحظة بعد الانتشاء »^(٢)

أليس هذا الذي وصفه هيجل هو ماضى معروفاً باسم « رواية التعلم » ، والذي يلخص نسيج معظم الروايات في القرن الثامن عشر بألمانيا ، وفي القرن التاسع عشر بفرنسا ؟ إن رصد هيجل

لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع واستجلايه داخل الرواية ، هو ما جعله يعتبر هذه الأخيرة مجالاً لصراع « بين شعر القلب ، وبين نثر العلاقات الاجتماعية ومصادفة الظروف الخارجية » . وبذلك فإن الرواية تُضطلع بوظيفة « ملحمة بورجوازية » داخل « مجتمع منظم بطريقة ثورية » ، (مبتذلة) لأنها تسعى إلى أن تستعيد كُليته وشعريته المفقدين .

من خلال هذه اللوحات ، على قصرها ، يقدم هيجل عناصر نظرية لها أهميتها بالنسبة لتنظير الرواية ، خاصة ما يتصل بإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع ويجعل فضح الوهم مكوناً أساسياً في المحكي الروائي ، وافترض نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية .

ضمن هذا المنظور الفلسفي - التاريخي ، تابع جورج لوكاش تنظيره للرواية مُطَوَّراً ومعمقاً ملاحظات هيجل ، ومقدِّماً في كتابه الشهير « نظرية الرواية » (١٩١٦)^(١) تحليلاً لأهم تناقضات العصر الحديث وتعارضات مثله ، من خلال شكل الرواية وقدرته على التقاط المعيش وتشخيص الكينونة الفاقدة لـ « ملجأ التعالي » الذي يضيء عليها معنى أخلاقياً .

صدر لوكاش ، في تحليلاته ، عن منظور تاريخي - فلسفي يعكس اهتمامات الفكر الفلسفي الأوروبي عند اندلاع الحرب العالمية الأولى . كان لوكاش ينتقل من تأثير كانط إلى جدلية هيجل ، متأثراً أيضاً بديهلتي ، وسيميل ، وماكس فيبر . وعندما بدأ بكتابة « نظرية الرواية » في ١٩١٤ ، كان فكره مشغولاً بالأخطار التي ستجتاح عن انتصار محتمل لألمانيا . ومن ثم فإن كتابته ، في الواقع ، كان محاولة للبحث عن أفق عالم جديد ، وبحيث عن مخرج من اليأس الذي حملته الحرب العالمية . اتخذ لوكاش ، من الحضارة الإغريقية بوصفها كلاً مُتنبئاً ، مُغلَقاً ، متوفرّاً على شروط تَعَالِيهِ ، مُنْطَلَقاً لرصد الأشكال التعبيرية الأدبية ومقارنتها بشكل الرواية المنتمي إلى حضارة إشكالية يطعمها المَهرَق والاستلاب . لذلك فإن تحليله للملحمة وللتراجيديا لا يهدف إلى جعلهما مثلاً أعلى يمكن إعادة إنتاجه أو تقليده وإنما يقصد إلى إبراز الشروط التي أوجدت هذين الشكلين ثم جعلتهما يختلفان ، لتظهر الرواية بوصفها شكلاً يسمح بالتفكير في مآزق العصر الراهن وتناقضاته . من ثم ، اعتمد لوكاش تفكيراً مُعمقاً في التشكُّلات التاريخية الكامنة وراء كل شكل أدبي ، إذ لا يكفي تسجيل المظاهر التجريبية للتعبيرات الفنية ، بل لابد من تصوّر فلسفة تاريخية للأشكال تفسر لنا لحظات الانتقال والتحوّل من شكل أساسي إلى آخر . وعلى هذا الأساس ، فإن الملحمة تعبر عن تطابق الذات مع العالم ، والخارج حيث توجد الأجوبة قبل صوغ الأسئلة ، مع الدخول المستغنى عن التساؤل . وتكون التراجيديا هي شكل الجوهر الخالص المهتم بميلاد الوعي والإحساس بالموت ، وتكون الرواية الشكل الجدلي للملحمة ، « شكل الوحدة داخل العشيرة والحضور داخل الغياب ، والأمل بدون مستقبل »^(٢) . ومن نفس المنظور نجد لوكاش يختصر الملاحظات المعيّزة في الإنتاج الأدبي ، منذ بداية الزمن التاريخي إلى عتبة العالم المستقبلي ، في أربع صيغ يمثلها : هوميروس ودانتي (بالنسبة للحضارات المغلقة القديمة والعصور الوسطى) وسيرفانتيس ، وجوته ، وفولوير (بالنسبة للحضارة الإشكالية في العصر البورجوازي) ودوستويفسكي (بالنسبة للعالم المقبل ، « العالم المجهّد ») .

وراء هذا التصور العام لتاريخ الأشكال وتمفصلاتها ، هناك مفهومات أساسية استند إليها لوكاش لتأطير تنظيره للرواية : الجوهر ، العلاقة العضوية ، الحياة ، الكلية ، التعالي ، المحايطة . وهي مفهومات ذات حمولة فلسفية معينة (مثالية كما سيصفها لوكاش نفسه فيما بعد) يستعملها لتفسير الحضارة اليونانية وللإجابة على بعض أسئلة الحضارة الحديثة ، وضمن ذلك ، يحدد تصوره للرواية بوصفها ، شكلاً ومضموناً ، ضرورية للتعبير عن العالم الحديث الجزأ ، وعن الذات التي أصبحت فاقدة لعلاقتها العضوية بالحياة ، ولاندماجها في كلية متعالية تقدم معنى لوجودها ...

لذلك ، فإن نظرية الرواية عند لوكاش ، تستند إلى تمييزها عن الأسس النظرية - كما يتصورها من منظوره - للملحمة والتراجيديا ، والدراما ، باعتبارها ليست مجرد أشكال أو أجناس تعبيرية منحدرت من التجريب والممارسة ، وإنما بوصفها أشكالاً كبرى تتوفر على فلسفة تاريخية ، وتستجيب لبنيات اجتماعية وفكرية تشرطها وتحدد فعاليتها ومداها . وعلى هذا الأساس ، فإن مايفصل الدراما عن الملحمة في نظره ، هو أن موضوع كل شعر ملحمي ليس شيئاً آخر سوى الحياة ، بينما الدراما (والتراجيديا خاصة) تعبر عن مايجب أن يكون من خلال تشكيلها للكلية المكثفة للجوهر : « وبعبارة أخرى يمكن القول بأن موضوع الدراما ، هو الأنا - المُفْرَك ، وموضوع الملحمة هو الأنا - التجريبي »^(٧) .

من ثم ، فإن لوكاش يستدل على وجود « ادب ملحمي كبير » يتمحور حول مفهوم الحياة مع اختلاف في أشكال ذلك الأدب الملحمي . وإذا كانت الملحمة اليونانية قد جسدت التحام الذات بالعالم ، وكلية الحياة ، فإن العصور التالية أعطت أشكالاً ملحمة لايقوم موضوعها على كلية الحياة ، بل على أجزاء منها وعلى شذرات من الوجود تستمد حياتها من ذاتها ، وبذلك لا يكون مفهوم الكلية Totalité مفهوماً مفارقاً (ترانساندنتال) كما هو الشأن في الدراما ، وإنما هو مفهوم تجريبي - ميتافيزيقي ، يجمع بين التعالي والمحايطة بلون تفریق . ومن هنا ، يجد لوكاش الإطار العام الذي يضم الملحمة والرواية (إطار الأدب الملحمي الكبير) ، لكن مع فروق أساسية يخصص لها فصلاً من كتابه لتوضيحها . والنقطة الأساسية في إبراز الالتقاء والاختلاف بين الملحمة والرواية هي : « تبين الملحمة والرواية - صيقتا توضيح الأدب الملحمي الكبير - لايعود الاختلاف إلى الاستعدادات الداخلية للكاتب ، بل للمعطيات التاريخية - الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه . فالرواية هي ملحمة عصر حيث الكلية الممتدة للحياة لم تعد معطاة بكيفية مباشرة ، إنها ملحمة عصر أصبحت فيه محايطة المعنى بالنسبة للحياة معضلة ، لكنها مع ذلك ، لم تكف عن أن تطمح إلى الكلية »^(٨) .

الرواية إذن ، في هذا السياق الفلسفي - التاريخي ، وضمن التأويلات التي قدمها لوكاش ، هي الشكل المطابق للجزئية والنشيطي وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البورجوازي ، من أجل تشييد كلية جزئية ، إذا جاز التعبير ، تُسمف البطل الروائي الإشكالي على أن يتعرف على ذاته .. لكن مضمون الرواية غير الثام باستمرار (نتيجة لوجودها في عالم غرضي واشتالها على فرد إشكالي)

يجعل شكلها في حالة صمورة ، وغير مكتمل . ذلك أن العلاقة بين الأخلاق والإستيقا في صمورة إبداع الرواية ، تختلف عما هي عليه في الأجناس الأدبية الأخرى ، حيث عُثِرَ الأشكال هو تأكيد لوجود نشاز بين الحياة والفن يكون مقبولا وسابقا للتشكيل ، بينما في الرواية يصبح ذلك النشاز هو الشكل ذاته . مضمون الرواية وشكلها مفتوحان ، إلا أن الشكل يحقق ، مع ذلك ، توازنا متحركا « بين الصمورة والكائن » فالرواية : « بوصفها فكرة للصمورة تصبح حالة ، فَنَتَكُن ، وقد غدت كائنا مياريا للصمورة ، من أن تتجاوز نفسها : الطريق بلدث ، والرحلة انتهت » (٩) .

ومجموع هذه التحديدات يجد مأقابه في بناء الرواية الداخلي (١٠) الذي يحلل لوكاش عناصره بنفس الدقة والعمق : فالعلة الكامنة وراء إشكالية البطل الروائي ، هي لحظة انفصام الأفكار عن العالم ، وتحولها - داخل الإنسان - إلى أحداث نفسية ، أي إلى مثل عليا . عندئذ تفقد الفردية l'individualite طابعها العضوي الذي كان يجعل منها واقعا غير إشكالي ، فتصير هي نفسها غاية نفسها ، لأنها تكتشف أن ماهر جوهرى ، يوجد داخلها ، لا بوصفه امتلاكاً ، ولا بوصفه أساساً لوجودها ، وإنما بوصفه موضوعاً للبحث . من هنا ، أهمية البيوغرافيا (السيرة) في شكل الرواية ، فالشكل السيري يحول النزوع إلى التوحد المباشر مع الحياة ، إلى كينونة ، لأن السيرة لاكتسب معناها (مَبْرَرها) إلا من خلال علاقتها بعالم من المثل العليا يتجاوزها ، عالم لا يتوفر على حقيقته إلا بقدر ما يعيش داخل الفرد (المنصر السيري) عبر تجربة معيشة . ونتيجة للانطلاق القائم بين كينونة الواقع ، وما يجب أن يكون عليه المثل الأعلى ، تنشأ جدلية تؤثر في بناء الرواية من خلال شكلين : انعدام الانسجام بين السيرة وجوهرها في مجال الفعل ، ثم عجز العالم الغريب عن المثل الأعلى ، عن الاكتمال فعليا وعن إدراك الكلية والاتحام .. وهذه البنية اللامستمرة للعالم الخارجى ، تستمد وجودها من كون الأفكار عاجزة عن الولوج إلى داخل الواقع نفسه ، وهو ما يجعل من الواقع عنصراً متقطعاً متافراً ، ويدفعه إلى إقامة علاقة واضحة مع نسق الأفكار المكون لعنايه .

إن هذه الصمورة الكامنة وراء شكل الرواية الداخلي ، هي ، في الآن نفسه ، صورة إستير الفرد الإشكالي نحو ذاته من أجل معرفة واضحة لها . فالصمورة الموضحة للشكل الروائي الداخلي المعتمد على السيرة ، هي التي تضيء المسافة الفاصلة بين اللامحدود ، المتقطع ، داخل المادة الروائية ، وبين اللامتتهى ، المتواصل ، الخاص بالمادة الملحمية .. ومن هذا المنظور ، ينتهي لوكاش إلى القول :

« إن التركيب الروائي ، صَهر لا يخلو من مفارقة ، لعناصر متنافرة ومتقطعة ، مدعوة لأن تتكون داخل وحدة عضوية موضوعة دائماً موضع تساؤل » (١١) .

وفي القسم الثاني من « نظرية الرواية » (١٢) يقدم لوكاش تَمْذِجَةً للشكل الروائي انطلاقاً من المعاناة الأساسية لعلم التلازم بين السيرة والمغامرة ، بين روح الإنسان وما ينتجه من عمل فني ، إذ لم يعد هناك نظام مفارق يحقق التعالي لجهود الإنسان ، ومنحها كليتها وعلاقتها العضوية بالثقافة والحضارة ، من ثم تكون الرواية ، في نظر لوكاش ، هي « ملحمة عالم بدون آفة » (١٣) . والمتمذجة التي يقدمها لوكاش تركز على رصد وعي البطل الإشكالي لعلم تلازمه مع العالم . ويتخذ علم

التلازم هنا ، شكلين : إما أن يكون أوسع من العالم الخارجي المكوّن لجمال أفعاله ، وإما أن يكون أضيق منه ، فينتج عن ذلك أن نفس (روح) البطل تتسع أو تضيق في وعيها ، بالنسبة للعالم الخارجي وتعتيقاته . لكن في الحالتين معاً ، هناك فشل للبطل أمام الواقع لأنه يظل مشلّوفاً إلى القيم إلى « موطن الروح » الحقيقية ، ولو من خلال صيغة غير مباشرة يسميها لوكاش « الشيطانية » ، في مقابل الصيغة الإيجابية ، المباشرة ، المفقودة . تأسيساً على ذلك ، يستخرج لوكاش ، ثلاثة نماذج أساسية للرواية ، بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكوّن يستشعره من خلال أعمال تولستوي ودوستويفسكي :

١ - رواية المثالية المجرّدة : يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقاً بالقياس إلى الواقع وتعتيقاته ، فيتملّص عليه إنجازه مثله الأعلى . إنه « في عمّاء الشيطاني ، ينسج كلّ مسافة قائمة بين المثل الأعلى والفكرة ، بين الفكر الكوني والنفس الفردية . والعمل الروائي الذي يصلح نموذجاً لهذا النوع هو دون كيشوت لسيرفانتيس ، وكذلك الأحمر والأسود لستاندال .

٢ - رواية رومانسية الجلاء الوهم : في هذا النموذج ، ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع ، من أن وعي الفرد الإشكالي هو أكثر اتساعاً ورحابة من جميع المصائر التي يمكن أن تقدّمها الحياة له . إن البطل الإشكالي ، في هذا النموذج ، يتوفر على عالمه الخاص القائم داخل سريره ، وبه ، ومن خلاله ، يواجه العالم الخارجي الذي يُجسّده المجتمع البورجوازي في القرن التاسع عشر ، مجتمع « الطبيعة الثانية » المرتكزة على القواعد والقوانين الغريبة عن نفسية الفرد . وهذا النموذج من الروايات (مثلاً ، التربية العاطفية لفلوير ، أو : نيلس ليهن Niels Lyhne لجاكوبسن) يجسد وعي الذات بأهميتها والتوجّه إلى الإعلاء من شأنها عن طريق التخلي عن الاضطرّاع بأيّ دور داخل بنبئة العالم الخارجي . إن هزيمة الفرد ، هي الشرط نفسه لقيام الذاتية « بوصفها قيمة مركزية في العمل الروائي .

٣ - رواية التربية كمحاولة تركيبية للنموذجين السابقين : يتخذ لوكاش من « سنوات تعلم ويلهيلم ميستير » لجوته ، نموذجاً تركيبياً بين رواية المثالية المجرّدة ، ورواية رومانسية الجلاء الوهم . ذلك أن ويلهيلم ميستير ، سواء من وجهة النظر الإستيقية ، أو على مستوى فلسفة التاريخ ، تقع بين بناءَي النموذجين السابقين : « يمتثلها هي مصالحة الإنسان الإشكالي (...) مع الواقع الملموس والاجتماعي » . غير أن مصالحة السريرة مع العالم الخارجي لا يجب أن تكون تبسيطية ، تلغي الصراع والتناقضات . إن « رواية التربية » تستجيب لحاجة الإنسانية إلى تحقيق توازن بين الفعل والتأمل . وبطل هذا النموذج يميّ جيداً الطلاق بين السريرة والعالم ، ويسعى إلى تحقيق التوازن عن طريق مزدوج : التلازم مع المجتمع بواسطة تقبّل أشكال حياته ، ومن جهة ثانية ، الانطواء على الذات والاحتفاظ داخل النفس على سريرة لا يمكن أن تُحقّق مثلها الأعلى إلا في داخلها ...

٤ - نحو نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية : يحاول لوكاش ، من خلال تحليل إجمالي لروايات تولستوي ، أن يستخلص نموذجاً « مكتملاً » يمكن أن يستعيد الإنسان الحديث من خلاله ، كليته وعلاقته العضوية بالثقافة والمجتمع .. وهذا النموذج يعبر عنه بـ : « شكل الملمحة

المجسد ، حيث سيبدو الفرد إنساناً ، وليس ككائن اجتماعي معزول . ولكن تولستوي لم ينجح في تجسيد هذا النموذج بسبب اعتماده على ثنائية الطبيعية والثقافة .. ومع ذلك ، فإننا نستشعر ، في بعض صفحاته ، التطلع إلى عهد جديد من التاريخ العالمي . ويتوقف لوكاش وقفة جد قصيرة (أقل من صفحة) عند دوستوفسكي ليعلم بأن « العالم الجديد » الذي يتطلع إليه ، يوجد ، لأول مرة ، في رواياته محدداً بعيداً عن كل تعارض مع ماهو موجود ، وكأنه رؤية للواقع بدون شروط ..

لقد أفضنا ، قليلاً ، في عرض تصوّر لوكاش لنظرية الرواية ، لأن محاولته تكتسي أهمية خاصة ضمن مجموع محاولات التنظير الروائي ، ولأنها تقاطع في بعض العناصر الأساسية مع نظرية باختين الروائية . ذلك أن محاولة لوكاش ، بشموليتها وربطها للأشكال التعبيرية الأدبية بالاحظاظ الفلسفية التاريخية ، من خلال عدة مناهج تلخص المستوى الإستمولوجي للفلسفة الغربية في مطلع هذا القرن ، قد طرحت الرواية بوصفها أداة للمعرفة وشكلاً إستيقياً يقوم على تصور « أخلاق » . وبالرغم من الطابع المثالي الموجه لتصورات لوكاش في مرحلته الأولى ، فإن « نظرية الرواية » قدمت عناصر مغنية لتنظير الرواية ، ليس أقلها ماقدّمه لوسيان كولدمان من نظير لسوسولوجيا الرواية .. (١٤)

وبالنسبة لعلاقة باختين بلوكاش ، في هذا المجال ، فقد لَقَّت نظري أن باختين لم يُشر ، ولو مرة واحدة ، فيما قرأته له ، إلى كتاب لوكاش « نظرية الرواية » . ومع ذلك ، فإننا نجد نقطاً مشتركة في تشييدهما النظري رغم اختلاف المنطلقين والنتائج . وستضح هذه المسألة من خلال حديثنا عن مفهوم باختين لنظرية الرواية .

باختين ونظرية الرواية

في السياق الذي بدأ فيه ميخائيل باختين ينشر دراساته الأولى (الماركسية وفلسفة اللغة ، معضلات شعرية دوستوفسكي ، ١٩٢٩) ، كان الطرف المقابل الموجه إليه الحوار والانتقادات ، هم الشكلاونيون الروس والأسلوبيون المتأثرون بالأسنية دوسوسير . كانت اللغة ، عند هذا الطرف الآخر ، تُقدّم على أنها بناء مستقل ، له أنساقه ودلالته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها والتي يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة . وكان الشكلاونيون ، بانطلاقهم من أسئلة حول تمظهرات شعرية النص الأدبي ومحددات خصائصه الشكلية ، قد وجدوا في الأسنية الحديثة مستودعاً يستمدون منه المصطلحات ويسخفهم على قياس البنى الأدبية بمقاييس البنية اللغوية .. وجاءت الأسلوبية - في اتجاهها الأول - لتقصّر تحليلاتها على الأسلوب واللغة ، متوخية استجلاء التناغمات الفردية الكامنة وراء أسلوب الشاعر أو الكاتب ...

وينطلق باختين من موقع نظري مغاير لذلك الاتجاه : من داخل الفلسفة الماركسية ، وبإطلاع جيد على الأسنية وأبحاث الشكلانيين والأسلوبيين ، وبوعي أيضاً لسليات الوثوقية الايديولوجية التجريدية ، طرح باختين مسألة شعرية الخطاب الروائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري

السائد آنذاك . بالنسبة لباختين ، لا يمكن فصل الأسلوبية عن جنور ومبادئ فلسفية تسندهما وتوجه دقتهما . ومن ثم ، فإنه يلح على « أسلوبية الجنس الأدبي » حتى لا يكون هناك فصل بين اللغة وبين الجنس التعبيري الذي هو « جزء من الذاكرة الجماعية » يطبع كل أسلوب بتأثيره الاجتماعي . وهذا الربط بين الأسلوب والجنس الأدبي هو الذي يتيح متابعة مصائر الخطاب الأدبي التاريخي الكبرى ، ويحول دون الغرق في التفاصيل المتصلة بالخصائص الفردية .

وقد اتخذ باختين من الرواية مجالاً لدحض أطروحات الشكلانيين والأسلوبيين (التقليديين كما يسميهم) وأيضاً لتشديد نظريته عن الرواية وعن الطابع الثوري للإبداع والتواصل . فالرواية ، في نظره « هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحياناً للغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظماً أدبياً » . ولكي يُدلل باختين على الصفتين الأساسيتين للميزتين لنسيج الخطاب الروائي ، وهما : تعدد الملفوظات ، والتناص ، فقد أفاض في توضيح ما يقصده بالملفوظ بوصفه موضوعاً لعلم لساني جديد يسميه أحد الباحثين^(١٦) « عبر – اللساني La translinguistique » أو ما أصبح يُعرف اليوم بالتداولية la pragmatique ، ويربطه في معناه بالخطاب والكلمة ، وكلها عناصر مشتملة على علائق حوارية تلتقي مع مفهوم التناص في معناه العام .

هكذا ، فإن الخلفية التي يصدر عنها باختين ، خلفية مزدوجة :

– عبر لسانية ، تداولية (لا ترفض الأسلوبية) تركز على تصور فلسفي غيري ، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع .

– نقدية ، سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية ، وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الإيديولوجي .

ومن هذا المنظور ، يمكن أن نقول مع فلاديمير كيريزنسكي^(١٧) ، بأن طرح باختين لنظرية الرواية ، يمثل في تاريخ نظريات الرواية قطعة استمولوجية لاجدال حولها .

وبالفعل ، فإن باختين – بخلاف المنظرين الذين سبقوه – يتخلى عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها ، محاولاً أن يجد لها جذوراً في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمس مكوّناتها النصّية في بعض النصوص التراثية الأغريقية والرومانية القديمة ، وكذلك في « روايات » العصور الوسطى . ولاشك أن هذا الموقف النظري ، عند باختين ، الذي يسعى إلى « استعادة » مكوّنات روائية متأثرة في نصوص قديمة بهدف إدماجها في التحليل العام لمميزات جنس الرواية وأسسها النظرية ، يكشف عن طموح كبير لتأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولدت الشكل والوعي به . ولكنه موقف لا ينعن كثيراً بوجود الرواية منذ « بدايات » التراث^(١٨) . يضاف إلى ذلك ، أن هذا التشديد لجنور الرواية ، يعتمد عناصر ومقولات مستمدة من روايات ديستوفسكي باعتبارها مثلاً أعلى في تحقّق الشكل الروائي ، وانطلاقاً منه يعيد قراءة تلك النصوص القديمة .

مهما يكن فإن هذه القراءة « الاستعمادية » تحفظ ، رغم كل الاعتراضات ، بقيمتها الحرفية التي تلفت النظر إلى نصوص نثرية لم تُعْطَ ما تستحقه من أهمية .

لكن من الصعب أيضاً ، القول بأن باحثين يفض الطرف عن الأبعاد التاريخية والاجتماعية التي بلورت الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وجعلت منها شكلاً لتعدد الأصوات واللغات ، وتتنوع الملفوظات المتحوّلة ، والمواقف الايديولوجية المتصارعة . ذلك أن باحثين يتخذ من اللغة حجر الزاوية عندما يقرأ تاريخها ويعيد تأويله . فوراء نمذجة الرواية وتطورها ، يقف تاريخ صراع الإنسان من أجل تحطيم مطلقة اللغة ونزوعها الوحوى الملغى للتعمّد والنسبية . فمنذ القديم ، كانت هناك نصوص نثرية تعاكس مركزة حيلة اللغة ، وتخالف اتجاه قوى توحيد الإيديولوجيات اللفظية ، وتعمل على إيجاد كثرة لسانية تترجم الوعي بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتداخل الخطابات ، وتكشف علماً أكثر اتساعاً وتعقيداً ليس بإمكان لغة وحيدة أن تمكسه . وهذا الوعي الكأليل ، التنسيبي ، هو الذي تطوّر بنوره نتيجة لأحداث وتحولات تاريخية ومعرفية ، حطمت المركزية اللغوية والايديولوجية التي سادت في العصور الوسطى (الكشوفات الجغرافية والرياضية والفلكية ، عصر النهضة ، الثورة البروتستانتية ، الثورة الصناعية الخ) . مكانة اللغة ، إذن ، أساسية في تطور جنس الرواية عند باحثين ، ولكنها ليست اللغة - النسق ذات البنية الثابتة ، وإنما اللغة - الملفوظ - الكلمة - الخطاب ، المضمّلة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقة إلى النسبية ، والتي تمتد عن دلالة المعجم لتحضن معاني المتكلمين داخل الرواية ، فتكشف لنا عن أنماط العلاقات القائمة بين الشخصوس ، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم . ونلمس الأهمية التي يولها باحثين للغة في الرواية من قوله التالي : « وإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر ، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللغة إلى مستوى الوعي التنسيبي ، الكأليل ، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية ، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحوّلة ، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبداً ، الإمكانات والمضلات الحقيقية للرواية » (١٩) .

وضمن هذه الاعتبارات النظرية العامة التي يحدد باحثين الرواية انطلاقاً منها ، نجد تعريفات أخرى يلتقي فيها مع منظرين آخرين سبقوه (هيجل ، الرومانسيون الألمان ، لوكاش) . وأكثر مانجد ذلك في الدراسة التي كتبها عن « المحكي الملحمي والرواية » (٢٠) حيث يورد تعديلات من هذا النوع : « الرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وامتيازات غير مكتملة » ، « .. لما كانت الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة ، فإنها تعكس بعمق وجوهية وحساسية أكثر ، وبسرعة أكبر ، تطور الواقع نفسه : فَوَحْه الذي يتطور يستطيع أن يفهم تطوراً ما » . « .. لاتسمى الرواية إلى أن تتبأ بالوقائع ولا إلى أن تخمن مستقبل الكاتب ومستقبل القراء وتؤثر فيه ، قلّها مشكلاتها الجديدة والنوعية ، والملمح المميّز لها هو إعادة التأويل والتقييم المستمرين . إن مركز دينامية الماضي ومركز إدراكه وتبريره ، قد انتقل إلى المستقبل » . « .. إحدى التيمات الروائية الداخلية الأساسية هي بالضبط ، علم تلاؤم شخصيه ما ، مع مصيرها ووضعيتها .. » ، « .. مع الرواية وداخلها ، وُلِدَ ، إلى حد معين ، مستقبل الأدب يرُمته .. »

إن جميع هذه الاستشهادات تؤكد فكرة جوهرية ، عند باختين وعند آخرين ، متصلة بالطابع الجدلبي ، المفتوح ، الذي يميز الرواية عن بقية الأجناس التعبيرية الأدبية . لكن باختين يُخصص تعريفاته العامة للرواية من خلال تحليلاته التفصيلية لمكونات الخطاب الروائي . وهذا الجانب هو الذي تتناول الدراسات الخمس التي ترجمناها في هذا الكتاب لتقديم صورة مُدقّقة عن منهج ميخائيل باختين وطريقة تحليله وه تأريخه « للرواية الأوربية ، وصياغته النظرية لبعض المقولات الإجرائية التي يقترحها لتحليل النص الروائي من الداخل . لذلك نود أن نتوقف قليلاً عند بعض المقولات والمصطلحات بهدف مساعدة القارئ على إدراك طبيعة المقاربة التي انتهجها في هذه الدراسات .

ربما كان العنوان الأدق لوصف هذه الدراسات هو « الخطاب في الرواية »^(٢١) كما ترجمه تودوروف ، بدلاً من « الخطاب الروائي » الوارد في الترجمة الفرنسية التي اعتمدها . ذلك أن المسألة الجوهرية التي تستقطب اهتمام باختين ، هنا ، هي تحليل سيورة تشخيص الخطاب داخل الخطاب الروائي ، أو كما عبر باختين عن ذلك ضمن إشكالية عامة :

« إذا كان موضوع الجنس الروائي ، النوعي ، هو المتكلم ومايقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار بوصفها لغة خاصة للتعبّد اللساني) فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة »^(٢٢) .

غير أن باختين ، وهو يتوغّل في تحليل تفاصيل تشخيص اللغة تشخيصاً لغوياً ، لا يغفل « الأسئلة الجملرية المتعلقة بفلسفة الخطاب (..) أي حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصوغ من تعددية الصوت وتعددية اللغة » . من ثم فإن التشخيص الأدبي هو ، أساساً ، تشخيص لخطاب الآخر (الآخرين) ، اعتماداً على الباروديا بين الملفوظات ، وعلى الأسلبة والمحكمي المباشر : « ومايطبع جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص إلا أنه أيضاً مُشخص .. » ولتوضيح هذه السيورة المعقّدة ، حلّل باختين في فصل « التعدد اللغوي في الرواية » طرائق استحضار خطاب الآخر ، فابرز منها ، على الخصوص : اللعب الهزلي مع اللغات ، الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض (لا على لسان السارد الحقيقي) ، أقوال الشخصيات وماتحلقه من « مناطق » ، المحكمي المباشر ، والأجناس المتخلّلة المبرجة في نص الرواية (شعر ، أمثال ، رسائل ، حكم ...) ، فهذه الأشكال تسمح بإدخال التعدد اللغوي وتتنوع الملفوظات إلى الرواية ، كما تجعل خطاب الآخرين حاضراً بكمية وافرة . وهذا التعدد اللغوي المشخص لتنوع الملفوظات والمستحضر لخطاب الآخر ، يُفيد في امتصاص تصوير الكاتب عن نواياه وجعله تعبيراً غير مباشر ، كما أنه يُحوّل خطاب الرواية إلى خطاب ثنائي الصوت : « إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائماً ذو صيغة حوار داخلي . هذا مانجدّه في الخطابات الهزلية والساخرة ، والبارودية ، وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخص ، وأخيراً في خطاب الأجناس التعبيرية المتخلّلة : فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ، ذات صيغة حوارية داخلياً . فيها جميعها ، توجد بذرة حوار كائين غير منتشر ، مركّز على نفسه ، هو حوار صوتين ، ومفهومين للعالم وحوار لثنتين .. » .

وفي فصل « المتكلم في الرواية » يتابع باختين تحليله للتشخيص الأدبي للغة ولخطاب الآخرين ، وطرائق نقل كلام المتكلمين نقلاً أدبياً إلى خطاب الرواية . إنه يلح على أن ما ينفى الخصوصية على الرواية ويميز أسلوبيتها ، هو موضوع الإنسان الذي يتكلم وكلامه . فهذان العنصران الأخيران ، تتخذ منهما الرواية موضوعاً لتشخيص لفظي وأدبي ، وه المتكلم في الرواية هو دائماً ، ودرجات مختلفة ، مُنتج إيديولوجيا ، وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية .. » .

غير أن الأمر لا يتعلق بنقل حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي ، بل لابد أن يتحول النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس ، وراء كل ملفوظ منقول ، بطبيعة اللغة الاجتماعية وبنسبها وضرورتها الداخلية ، « ولانقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية التي تحدد إعطاء القيمة المُنْجُوَّة للغة وتُفْردها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً يمكن أن يتحقق أيضاً في إطار لغة وحيدة لسانياً ، عبيداً نفسه بتحويلات دلالية وبناتقاعات معجمية » . وإلى جانب سياق التضمن وخطاب الكاتب في تشخيص لغة الآخر ، يُورد باختين ثلاث طرائق لتشديد صورة اللغة في الرواية :

- الحوار الخالص ، الصريح .

- التهجين : أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، والتقاء وعين لغويين مفصولين ، داخل ساحة ذلك الملفوظ . ويلزم أن يكون التهجين قصدياً .

- تعالق اللغات والمفوضات من خلال الحوار الداخلي : أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى ، من خلال إضاعة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد اللغتين داخل ملفوظ واحد . وصيغ هذا التعالق هي :

الأسلية : أي قيام وعي لساني معاصر بأسلية مادة لغوية « أجنبية » عنه ، يتحدث من خلالها عن موضوعه : « فاللغة المعاصرة تُلقى ضوءاً خالصاً على اللغة موضوع الأسلية ، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل .. »

التصويب : نوع من الأسلية يتميز بأن المؤسِّل يُدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلية ، مادته « الأجنبية » المعاصرة (كلمة ، صيغة جملة ..) .. متوخياً من وراء ذلك أن يختار اللغة المؤسَّلة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها .

الباروديا : نوع أساسي من الأسلية يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة ، فتقوم اللغة الأولى والثانية وتلجأ إلى فضحها وتعطيلها . لكن يشترط في الأسلية البارودية ألا يكون تعطيل لغة الآخرين بسيطاً وسطحياً ، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُتِل جوهرية مَالِك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي بُوْثِرَتْ عليها .

ولاشك أن هذه المسألة هي من الإضافات الهامة التي قدمها باختين في مجال تحليل وجود الخطاب

والمفوضات داخل الرواية ، والتقاط طرائق التشخيص الأدبي للغات « الأجنبية » عن لغة الكاتب . وهذا مايجعل من الرواية مجال صهر للتأثيرات المتبادلة ومجال توليد للمعاني الجديدة : « في الرواية ، يتم التعرف إلى لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، والتعرف ، داخل رؤية الآخر للعالم ، على رؤيتها الخاصة . وفي الرواية أيضا تقع ترجمة إيديولوجية « للغة الآخرين ، ومجازة « أجنبيتها » التي ليست سوى غرضية وخارجية ، وظاهرية » .

إن السمة المنهجية الأساسية التي تطبع هذه الدراسات - كما لاحظ تودوروف (٢٣) - هي اعتبارها على التحليل وعلى مقولات ومصطلحات لوصف سجل الروايات التي تعرض لها . وبذلك فإن قراءة باختين لتاريخ الرواية الأوربية هي قراءة تحليلية وصفية ، مُنتَلِقة من تصور نظري ، أكثر مما هي تنظير نسقي يؤكد وجود نظام داخل النص ، ويسمح بالتنبؤ لمستقبل الأدب والرواية ، على غرار منهجية هيجل . من ثم فإن النتائج الجزئية التي يصل إليها باختين في قراءاته التفصيلية ، تكتسي بدورها أهمية كبيرة لأنها تفتح الطريق أمام آفاق أخرى لتنظير الخطاب الروائي . وهذا مايجده في استخراجه لمغايرات الرواية وأجناسها المتفرعة مع تقديم تعريفات مميزة لها ، على نحو ما فعله في دراسة « خطان أسلوبيان للرواية الأوربية » . ففي هذه الدراسة يورد مايقرب من سبعة عشر مُغَايِرًا :

١ - نصوص العصر القديم (مثل الجحش الذهبي) .

٢ - الرواية السفسطائية .

٣ - رواية القرون الوسطى .

٤ - رواية الفروسية .

٥ - الرواية الباروكية .

٦ - الرواية الرعوية .

٧ - الرواية القزلية .

٨ - رواية السيرة .

٩ - رواية السيرة - الذاتية .

١٠ - رواية الاختبار .

١١ - الرواية الرسائلية .

١٢ - الرواية الشطارية .

١٣ - رواية الإثارة .

١٤ - الرواية الهزلية .

١٥ - رواية التكوين والتعلم .

١٦ - رواية المغامرة .

١٧ - رواية الاعترافات .

وفي التحليلات والتعريفات المقتضبة التي يوردها باختين لهذه المغايرات الروائية ، يعبر عن صعوبة إدماج « النثر الروائي للمصور القديمة في « بنية الرواية التركيبية والتماتيكية » ، ولذلك فإن تحليله

لذلك النصوص القديمة اتجه بالأخص إلى الكشف عن بذور النثر الثنائي الصوت بوصفها عناصر هامة كانت وراء تبلور معظم مغايرت الرواية في الأزمنة الحديثة . ومن ثم ، يمكن القول بأن المبدأ النظري الجوهري في نظرية الرواية عند باختين هو اللغة ذات الوعي الكاليلي التنسيبي ، التي وجدت في النثر اللوائي ، ثم في الرواية ، شكلها التعبيري الملائم من أجل تحطيم مطلقة اللغة الواحدة والوحيدة . وهكذا فإن : « اللغة التي كانت قديماً ، تجسداً لايجاذل ، ووحيداً ، للمعنى وللحقيقة ، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة » .

أود أن ألفت نظر القارئ إلى أنه يستطيع أن يجد في « تحليل رواية » البعث لتولستوي^(٢٤) التي أضفناها إلى دراسات « الخطاب الروائي » ، نموذجاً للتحليل التطبيقي عند باختين : فهو إلى جانب تمييزه النظري لرواية بحث بوصفها رواية اجتماعية - إيديولوجية ، قد ربط بين التبدلات الاجتماعية والسياسية ، وبين التحول الفني الشكلي عند تولستوي ، مع إبراز الأطروحة الأيديولوجية التي تمرر عنها « بحث » كرواية انتقادية ، داعية إلى مثل أعلى طوبوي .. وقد اعتمد باختين في تحليله على مستويات السرد ، وتشخيص اللغات « الأجنبية » وتفصيل اللوحات الاجتماعية .

ولاشك أن مزاجية باختين بين تحليل النصوص ، وبين تحديد المصطلحات والمقولات النظرية استناداً إلى الماركسية المتفتحة على الأستنية والأسلوبية والسيماثية ، بهدف إبراز الطابع العفري لدى الإنسان من خلال جدلية الفردي والاجتماعي ، هو ما يُعطي لكتابات باختين عن الرواية قدرتها الخصبة على ملاحقة الإشكاليات في صيرورتها وتحولاتها .

مابعد باختين .. راهنية باختين

لقد أولينا الاهتمام ، في هذه المقدمة ، للمجال النظري المشترك الذي تلقى عنده تحليلات وتنظيرات نقاد وفلاسفة جعلوا من الرواية أداة معرفة ، وشكلاً تعبيرياً كاشفاً لتحولات عميقة في بنيات المجتمع ورؤياه للعالم .

لكن هذه القراءة في نظرية الرواية تظل جد ناقصة بدون الإشارة إلى « تنظيرات » الروائيين أنفسهم سواء في شكل مقالات وتعليقات أو في شكل حوارات وتحليلات مُدمجة ضمن بنية الروايات التي كتبوها ، على نحو ما فعل بروس في أحد أجزاء « البحث عن الزمن الضائع » أو مثلما نجد في « مزيج النقود » لأندريه جيد ..^(٢٥) .

والواقع أن الروائيين أنفسهم هم دائماً وراء تحولات الرواية ، وبالتالي وراء اتساع تصوراتها النظرية وإعادة تحديد وظائفها وآفاقها على يد النقاد والفلاسفة . ففي أواخر القرن التاسع عشر ، عندما بدأت الرواية الأوربية تفرض في اجترارية الواقعية والطبيعية ، جاءت حُدوس نيتشه وفلوبير^(٢٦) إثَّوَّش على إمكانيات كامنة في النفس واللاواقع واللغة . وفي بدايات القرن العشرين ، كان هناك أكثر من روائي (بروس ، توماس مان ، جويس ..) يعملون بِتَّامٍ ، وبلون تنسيق ،

على إنجاز أعمال تلتقي مع بعض تصورات الناقد الفيلسوف جورج لوكاش في كتابه « نظرية الرواية » .

ومنذ ذلك الحين ، وباستثناء روايات التسلية ، أصبح الروائيون واعين بأهمية الشكل وعلاقته بالروية والواقع والتخييل ، وأصبح التفكير النظري في الرواية جزءاً ملتحماً بإنتاجهم . غير أن معظم تلك النظريات هي تنظيرات جزئية أو موضعية تجيب على أسئلة محدودة ، أو تقترح « حلولاً » لمعضلات تتصل بتقنية الرواية . وهذا مايمكن أن نجد له نماذج في تنظيرات « الرواية الجديدة » ، وفي بعض مقالات جان بول سارتر الجدالية أو في استخلاصات النقاد لنظرية متكاملة عند روائي واحد .. (٢٧)

ومع ذلك ، فإن النقد الحديث يخصص حيزاً كبيراً للتفكير في نظرية الرواية وبلورة شعرية روائية لتحليل مكوناتها وبنائها وعناصر صوغها التخيلي . وهو تفكير يستعين بمختلف المناهج والمعطيات العلمية خاصة في مجالات الأسنوية والسميائية ، والشعرية ، والتحليل النفسي ، والسوسيولوجيا . ذلك أن الرواية ، بوصفها موضوعاً للمعرفة (معرفة تاريخ الأدب ومعرفة علائق الإنسان بنفسه وبالأخرين ..) وبالنظر إلى تركيبها المتعدد العناصر ، وقدرتها على المسألة والتساؤل ، توجد في ملتقى طرقى خطابات مختلفة وفروع معرفية متباينة .

إن معظم النقاد الذين يهتمون اليوم بتحليل الرواية ونظريتها ، من أمثال كريستيفا ، وتودوروف ، وجنتيث ، وزهافا ، وفيليب هامون ، وفلامير كريزنسكي ، (٢٨) يتخذون أنفاً تحليلاتهم مُجاوِزة الفصل بين بنية الرواية ودلالاتها عبر - اللسانية ، بين عناصر خطابها ، والأبعاد السوسيولوجية لشعريتها وسميائيتها .. وهو نفس الأفق الذي كان ميخائيل باختين ، منذ ثلاثينات هذا القرن ، رائداً في الدعوة إليه ووضع أسسه الأولى .

ومن ثم راهنية باختين .

ونحن لانقصد بالراهنية الصلابة المطلقة لنظرية باختين ولقولاته ومصطلحاته ، وإنما نؤثر أطروحاته ومنهجته على عناصر حيوية صالحة لأن تخصب البحث والتحليل في مجال نظرية الرواية . وتماشياً مع جوهر منهجية باختين ، فإن نتائجه لايمكن أن تكون إلا محدودة ومُعطِلة لمباشرة التحليل والتفكير والتعديل ، على ضوء ما استجدّ من إنتاج روائي ومن تنظورات معرفية (خاصة وأن باختين لم يتناول بالتحليل روايات أساسية كُتبت في القرن العشرين) . ومن شأن تطور الإنتاج الروائي أن يُتسبب المصطلحات والمفاهيم النظرية .

وبالنسبة للرواية العربية ونقدها ، فإننا نعتقد أن تنظورات باختين وكتاباتهِ يمكن أن تكون محطة هامة في مسارها نحو التطور والتجديد . ذلك أن ميخائيل باختين ، ابتداء من عشرينات هذا القرن ، وأجّة نفس الأسطر التي بدأت ثقافتنا العربية تواجهها منذ الستينات ، وما تزال ، عبر التعرف - المتأخر دائماً - على مناهج الأسنوية والبنوية والسميائية والشكلانية .. ومن موقعه داخل ثقافة لها خصوصيتها

وفي سياق مجتمعي معين، قدّم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية، نستطيع أن نتفاعل معها وأن نُحوّنها إلى محمية لتفكير نقدي مُحصّب. وفي هذا الإطار، أورد الملاحظات التالية :

١ - إن الرواية، عند باختين، جزء من ثقافة المجتمع. والثقافة، مثل الرواية، مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجمعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. وهذا هو ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات... ومن هذا المنظور لا تظل الرواية صنعة وعناصر تقنية تُكتسب. إنها، قبل كل شيء، إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي. وجميع المظاهر في الحياة، كما في الرواية، تسعنا على قراءة الإيديولوجيات المحيطة بنا، خاصة إذا فهمنا الإيديولوجيا بالمعنى الذي أعطاه لها باختين :

« نقصد بالإيديولوجيا، مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يمرّ عنه ويُكبّته بواسطة الكلمة، والرسم، والخط أو بشكل سيميائي آخر. من ثم عندما نقول إيديولوجيا : فإن ذلك يعني، داخل إشارة، أو كلمة، أو علامة، أو خط بياني، أو رمز، إلخ... » (٣٩).

وهذا عنصر يجب أن يستحضره الروائي العربي وناقده، سواء عند صوغ المتكلمين في الرواية أو عند تحليل كلامهم.

٢ - يعتبر باختين الروائي منتجاً للمعرفة وحواراً لثقافته ومجتمعه. ومن ثم، فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة « محايدة » تتلقفها الأسلوبية التقليدية لتصفها وصفاً لسانياً أو تبرز مدى تفردها التعبيري والمجمعي. فالرواية جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات، والروائي هو منظم علاقات حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية، بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل.

لأجل ذلك، فإن ناقد الرواية مطالب بأن يحلل مجموع تلك المكونات في تشابكاتها وتظهراتها وامتداداتها اللغوية. ذلك « أن حلّ المشكلات الأسلوبية يفترض، قبل كل شيء، نفاذاً أدبياً وإيديولوجياً عميقاً إلى الرواية. وهذا النفاذ يستتبع كذلك تقويماً للرواية لا يكون فقط تقويماً أدبياً بالمعنى الضيق، بل أيضاً تقويماً إيديولوجياً لأنه لا يوجد فهم أدبي غير تقويمي... » (٤٠).

وتتمثل أهمية هذه الملاحظة، بالنسبة لنا، في أن يُقلع الروائي العربي عن اصطلاح الرواية واختيار الطرائق السهلة، وفي أن يستعيد الناقد مسؤوليته في إنتاج المعرفة والإنصاف لما تقوله الروايات بعيداً عن الاختزال والتصنيفات المسبقة.

٣ - نعوّذنا على الدعوات التي تنادي بضرورة خلق « نظرية » في النقد العربي، وفي « الرواية العربية » حفاظاً على خصوصيتها « وحماية » لميكنة الثقافية من الاستلاب والتقليد...

وأظن أن هذا الطرح لا يخلو من مغالطة وتجريد. فالأمر لا يتعلق بـ « وضع » نظرية تستجيب لخصوصية مُتّومة، ثابته، وإنما يبغي الرواية تاريخاً ونظرة ونصوصاً، والاستفادة من حصيلة تجارب

الرواية في ثقافات أخرى من أجل تدعيم مسيرة الرواية العربية نحو العمق والاكتمال والتنوع . وأظن أن مايقدمه باحثين ، في هذا المجال ، على جانب كبير من الأهمية . فهو يعتبر : « أن كل خصوصية هي خصوصية تاريخية ، وصيرورة الأدب لا تتمثل في نموه وتحولاته داخل الحدود الثابتة لخصوصيته وحدها ، بل إن الأدب يُفَلَق حتى تلك الحدود .. » (٣١) .

لذلك فإن خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجوداً إشكالياً ، متفاعلاً ، وعلى أن تعتمد التاريخ لحل مشكلاتها . ومن هذا المنظور ، فإن العودة إلى نصوصنا التراثية القديمة ، والبحث عن عناصر سردية وتشكيلية وتخيلية في التراث ، تكون عودة مخصصة على ضوء مايقترحه باحثين في مجال محاورة لغات الماضي وملفوظاته ، وفي مجال وعي مخاطر « تكريس » اللغات ، وإعادة تثير الخطابات والنصوص ...

إن الرواية في صيرورة مستمرة ..

والخصوصية - ومنها خصوصية الثقافة والأدب - لا تتلور إلا بوعي التاريخ - الصيرورة .

ذلك بعض ماتضيقه لنا هذه الدراسات .

محمد برادة

يونيو ١٩٨٦

- (١) ورد في كتاب المطلق الأدنى ، تأليف وترجمة لابرث ونانسي ، سوي ، ١٩٧٨ ، ص ٢٣
- Ph. Lacone Laborth J. L. Nancy: L. Absolu bitternaire, seuil, 1978
- (٢) انظر كتاب « المطلق الأدنى : نظرية الأدب عند الرومانسية الألمانية » تأليف وترجمة : فيليب لاکو - لابرث ، و : جان - ليد نانسي ، نشر لوسوي ، باريس ، ١٩٧٨ مصغر مذكور .
- إن هذا الكتاب يقدم تحليلاً جديداً ونصوصاً لم تكن مترجمة إلى الفرنسية عن هذه الحركة التي وضعت منذ نهاية القرن ١٨ ، أسئلة عميقة حول طبيعة الأدب والكتابة والأجناس التصويرية والحدائق ، وكانت لها ممارسات مجتمعة أضفت على تجربتها صفة الطلاعية والخصوصية ، وخاصة فيما يتصل بالكتابة « الجماعية » بدون إثبات « ملكية » النصوص ، وأيضاً ما يتصل بشكل « الشفرات » .
- (٣) انظر : هيجل ، الإستيقا ، فلامريون ، ج ٣ ترجمة S. Jankélévitch ص ٣٤٧ .
- (٤) هيجل ، المرجع المذكور ؟ ص ٣٤٨ .
- (٥) اعتمدنا على الترجمة الفرنسية le théorie du roman من إنجاز جان كليرفواي ، نشر كوتشي ، باريس ١٩٦٣ . وفي التقديم الذي كتبه لوکاش للترجمة الفرنسية ، أوضح أنه كتب « نظرية الرواية » خلال الفترة المتروحة بين ١٩١٤ و ١٩١٥ ، ونشر ، أول مرة ، في برلين العام ١٩٢٠ . وفي هذه المقدمة يُبرز المؤلف مايفصله ، عن كتابه بعد أن أصبح ماركسياً منذ ١٩١٧ ويلخص انتقاداته لنظريته في الرواية ، في أنها جمعت بين « أخلاق يسارية وإستمولوجيا يمينية » ص ١٦ . لكن تتصلّ لوکاش من كتابه ، لايملي أهميته ، ليس فقط من الناحية التاريخية للفكر الفلسفي ، بل وأيضاً في مجال الإستيقا والتتظير ، لأن نظرية الرواية اشتملت على عناصر هامة ، خاصة مايتصل بالبنية الروائية (الشكل الدلالي) ومفهوم الزمنية بوصفها ديمومة ..
- (٦) هذا استنتاج أورده لوسيان كولدمان في الدراسة المثبتة بآخر كتاب « نظرية الرواية » تحت عنوان « مدخل لكتابات لوکاش الأولى » من ص ١٥٦ إلى ١٩٠ . وفي هذه الدراسة ، يوضح كولدمان مدى استفادته من لوکاش في تشييد تصوره النظري للرواية وللبنوية التكوينية .
- (٧) نظرية الرواية ، ص ٤٠ .
- (٨) نظرية الرواية ص ٤٩ .
- (٩) المرجع المذكور ؟ ص ٦٨ .
- (١٠) خصص لوکاش لهذه المسألة فصلاً يحمل عنوان : « شكل الرواية الداخلي » (ص ٦٤ - ٧٨) ، وفي هذا الفصل يوضح أن البنية « المقطعة » وغير التامة للرواية تعود إلى أسباب عميقة تتصل بعلاقي الفرد بالكتابة وبالتجريد ، في شروط الحضارة الحديثة ، وهذا مايجعل

من البنية الروائية بنية ، شكلاً ، للغياب .. وقد أُلح لوكاش على دور « السخرية » L'ironie بمفهومها الميق ، في إقامة البناء الروائي الباسلي ، لكننا لم نعرض لهذه النقطة لأنها تحتاج إلى مجال أوسع . وقد اعتمدنا على هذا الفصل في تقديم أهم عناصر بناء الرواية الداعيل .
(١١) م . م ، ص ٧٩ .

(١٢) تقتثل نظرية الرواية ، على قسمين : ١ - أشكال الأدب الملحمي الكبير في علاقته بالخطرة ، حسب كونه كلاً متباً ومطلقاً ، أو أنه أدب إشكالي . ٢ - عولمة عجلة الشكل الروائي .

وإذا كان القسم الأول هو الذي يضع الأسس والمقائم النظرية ، فإن القسم الثاني ، إلى جانب تحليله الشمولي لبعض المفادج ، يحوي أيضاً على توضيحات نظرية ، خاصة ما يتعلق بالزمنية والتأنيث .

(١٣) م . م ، ص ٨٤ .

(١٤) يتحدث كولمان في معظم كتبه عن استفادته من تحليلات لوكاش وتطورات . انظر مثلاً ، كتابه « من أجل سوسولوجيا للرواية » .

(١٥) لسنا متفقين مع الرأي الذي أوردته رينر ووشليتز في كتابه « لوكاش الشاب » عن كون باحتين لاهيول أن يكون تنمياً للوكاش ، ومع بعض الأفكار التي طرحها لوكاش في كتابه « نظرية الرواية » ، وأن لوكاش قد أشار إلى نهاية الرواية المونولوجية وبداية الرواية الحوارية مع دوستويفسكي ... فمثل هذا الاستنتاج يهمل الاختلاف الواضح بين طرح لوكاش الفلسفي المجهلي ، وبين منهجية باحتين الأسلوبية الاجتماعية السيمائية - وهذا ما يتضح في الفقرات التي خصصناها لباحتين .

انظر كتاب : Rainer Rochlitz: le Jeune Lukacs: théorie de la forme et philosophie de l'histoire ed. Payot, Paris, 1983, P. 277

(١٦) انظر : Tzvetan Todorov: Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine ed. Seuil 1981, p. 42

(١٧) كريزنسكي : Carrefours de signes: Essais sur le roman moderne ed., 1981, p. 311

(١٨) لقد ناقش هذه النقطة دودوروف من خلال الربط بين تعبد باحتين للجنس الروائي وعلاقته بالزمان (الكرونوتوب) مُتّبهاً إلى أن باحتين لم يميز كثيراً بتحديد معنى الرواية . انظر كتابه من باحتين ، مرجع مذكور ، ص ١٢٣ ومايلها .

(١٩) من دراسة « التمدد اللغوي في الرواية » المترجمة في هذا الكتاب .

(٢٠) إستيقا الرواية ونظريتها ، ص ٤٣٩ ومايلها .

(٢١) يشير تودوروف إلى ذلك في كتابه عن باحتين ، موضعاً بعض الصعوبات والاكتمالات التي تنشأ من الترجمة غير الدقيقة . ولكننا أمضينا على الترجمة الأولى لوجود الفقاء بين المعنيين ، عند نهاية التحليل : فالخطاب في الرواية هو أيضاً صورة للخطاب الروائي .

ومايك مصطلح آخر قدّم له تودوروف ترجمة مغيرة للترجمة التي اعتمدها ، وهو مصطلح hétérologie (تنوع الملفوظات) بعبارة الترجمة التي اعتمدها تستعمل Plurilinguisme (التعدد اللغوي) . لذلك نرحو أن يأخذ القارئ ذلك في الاعتبار حتى نفهم عبارة التعدد اللغوي أيضاً بمعنى تعدد الملفوظات والمخططات .

(٢٢) جميع الاستشهادات التي مستعملها ، ولودة في الدراسات المترجمة بهذا الكتاب .

(٢٣) م . م ، ص ١١٨ .

(٢٤) هذه الدراسات ترجمناها عن الترجمة الفرنسية التي ألحقها تودوروف بكتابة عن باحتين ، وهي من إنجاز جورج طينكو بمساعدة مريك كاتو . عنوان الدراسة بالفرنسية Préface à Réurrection

(٢٥) معلوم أن مارسيل بروست كتب عدة مقالات عن الرواية وخاصة في حصومته المدايق المتعقبات سات بوف التي نُضت به إلى الطور على أسلوبه الروائي الخاص .. (انظر كتابه : ضد سات - بوف) . وفي حرة خاص من روايته الكبيرة ، يحمل عنوان « الزمن المستعد » ، يتحدث بروست عن علاقة الرواية بالزمان ، ويرسم ملاحق لمفهومة العام .

أما أن يريه جيد ، فقد كتب بتراشن مع كتابته رواية « مزيفو القود » ، يوسيات عن الرواية تصمن طرح بعض المشكلات التي اعترضته عند الكتابة ، كما تضمن رأيه في الرواية بصفة عامة . وتتضمن الرواية نفسها فصلاً عن الرواية والواقع من خلال مذكرات إدوارد (انظر le faucon - monnayeur طبعة غريلو ، رقم ١٣١ ، ص ، ١٧٩ إلى ١٩١ . نشرت هذه الرواية أول مرة سنة ١٩٢٥) .

(٢٦) تقدم لنا رسائل فلوير إلى أصغفاته وصديقاته ، صورة عن تطلعاته إلى كتابة رواية جديدة مختلفة تماماً عن روايات الانجاعات والمطارس الأدبية السالمة آنذاك . كذلك ، فإن نظفه بين أساليب وأشكال مختلفة في رحلته الروائية ، تؤكد ذلك الاهتمام النظري بالرواية

(٢٧) كما نعلم ، فإن معظم كتاب « الرواية الجديدة » فرنسا ، نشروا دراسات حول تصورهم النظري للرواية التي يكتبونها (ميشيل بيتر ، آلان روب كريفه ، تالي سلوتر ..) . وبالتالي لسفر ، عند بعض تصوراتهم عن الرواية في كتابه « مواقف ٢ » حيث يخل رواية جون دون باسوس ١٩١٩ ، وحتي نخاضم فرانسوا موريك حول مفهومه للرواية ...

أما بالنسبة لاستخلاص النقاد لطريقة رواية عد أحد الروائيين ، فإننا نشير ، مثلاً إلى كتاب « لورانس الصحيب » للنقاد فلاديمير فولكوف (نشر جويلير - وأج دوم - ١٩٨٤) حيث ينظر فولكوف روايات لورانس درابيل ويصفي إلى وجود « نظرية للرواية النسبية » عند لورانس ، تقوم على ثلاثة عناصر :

١ - خلق مكان مُربع الأبعاد حيث لا يتقدم الزمان في نفسه التماضي ، وإنما من خلال أحرار «بجموع مُتَرَفِّعة» بحسب ضرورات ليست هي الضرورات الزمنية .

٢ - استعمال منظور تكلمي يسمح بالتقدم المتزامن لمختلف وجوه الشيء نفسه .

٣ - الإقرار بأن الرواية هي رواية وليست قصة مبرَّجة معانة ، متلماً أن اللوحة (في الرسم) ليست منظرًا مزيفاً .

(٢٨) من المحاولات الأساسية ، الحديثة ، في نظير الرواية ، كتاب كرييسكي بصوف : « نَفَقِي العلامات : محاولات في الرواية الحديثة » نشر موتون ، ١٩٨١ . وهو محاولة للعودة سيميائية تماثلية تبرز تطور استراتيجيات السرد ، والبناء وتوليد المعنى . وهو كتاب يجمع بين التفسير والتحليل ، ويعتمد على قراءة أهم النصوص الروائية المعاصرة في أوروبا وأمريكا اللاتينية . وقد استفاد كرييسكي من تحليلات باحثين .

(٢٩) لُورْد هذا التعريف نزعتهان تومودوروف في كتابه : باحثين : المسأ الحواري ، سوي ١٩٨١ ، ص ٣٢ .

(٣٠) من دراسة « عظام أسلوبيان للرواية الأوربية » ، منشورة في هذا الكتاب .

(٣١) إستيقا الرواية ونظريتها ، ص ٤٦٧ .

معجم الاصطلاحات

Aperceptif	المُتَرَكِّ
Aphorisme	قول مأثور
Bivoque	ثنائي الصوت
Canonisation	تكريس

تفيد كلمة canonisation معنى التقديس ولكن السياق يفيد تكريس لغة من اللغات

Caste	فئة مغلقة
Centralisation	مُرْكُزَة
Centrifuge	ناهض (طارد)
Centripète	جاهض (نحو المركز)
Compositionnel	مُرَكَّب
Consonance	تناغم
Contrebalancer	وَأَزَنَ
Dialogisation	صوغ حوارى
Diatrise	القدح اللاذع
Discordance	نشاز
discours- rayon	خطاب - شعاع
Ennoblement	تبييل اللغة

يستعمله باختين كمرادف لما يحقق أدبية النص du langage

Etrangère : angue	لغة أجنبية
Fabliau	حكاية شعبية
Genre	جنس (أدنى ، تعبيرى)

الجنس المتخلل
genre intercalaire

المقصود ، الجنس الأدبي أو التعبيرى المضاف إلى الرواية في فترات ظهورها أو نحوها وتحولاتها .
وهذا المصطلح متصل بفهم باختين للنص الروائي الذي يعتبره نسيجاً مكوّناً من مجموعة أجناس
تعبيرية . لذلك أثّرنا الجنس المتخلل على الجنس المضاف . لأنه يلتحم بنسيج النص الروائي .

قداسة (سِير القديسين)
Hagiographie

نسيجوي
Histologique

هجين
Hybride

هجانة
Hybridité

تهجين
Hybridisation

ننبه إلى أن التهجين عند باختين لا يقترن بأية دلالة سلبية أو تنقيصية ، بل يصبح التهجين عنده
عنصراً إيجابياً مولداً للجديد . وعلى هذا الأساس يعرف التهجين « بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل
ملفوظ واحد ، وهو أيضاً التقاء وعيّن لغويين مفصولين بحقبة زمنية ، وبفارق اجتماعي ، أو بهما
معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون قصدياً .

عينة إيديولوجية
Idéologème

لافهم
Incompréhension

تفريد (إضفاء الطابع الفردي المميز)
Individualisation

تعالق (كل الملفوظات تتبادل العلاقة بكيفية أو بأخرى)
Interrelation

تقاطع
Intersection

توفر القصدية
Intentionnalisation

رطانة
Jargon

تلفظ مُتصنّع
Maniérisme

مادة بناء
Materiau

رخامة
Mélodie

أحادي الدلالة
Monosémique

تعليل موضوعي مزعوم
Motivation pseudo- objective

غيري
Objectal

توضيح [إخفاء الموضوعية]
Objectivation

تنسيق
Orchestration

الصوغ البارودي
Parodisation

Parodie ، عند باختين ، هي نوع من الأسلبة ، تكون فيها قصدية اللغة المشخصة متعارضة مع
مقاصد اللغة المشخصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية . ويشترط في الباروديا أن تعيد
خلق لغة بارودية وكأنها كلّ جوهري متوفر على منطقته الداخلي ، وكاشف لعالم متفرد مرتبط بالغة

التي كانت موضوعاً للبارودها ..

Parole autoritaire

كلام آمر

Parole persuasive

كلام مقنع

Pathos

باتوس ، مثير الانفعال

استعملنا ، أحياناً ، كلمة باتوس بدلاً من ترجمتها ، وفي أحيان أخرى استعملنا إثارة الانفعال . وقد اعتمدنا في هذه الترجمة على الشروح الواردة في الترجمة الأخيرة لكتاب الشعر لأرسطو ، ص ١٤٨ ، وأيضاً على التقسيمات التي يوردها أرسطو في « الخطابة » مميزاً بين *ethos* (الطابع المميز للخطيب) والباتوس (ما يحدث الانفعال في الجمهور) واللوغوس (التفكير المنطقي) .

Pathétique (discours)

خطاب مؤثر ، خطاب باتوسي

Philosophème

عينة فلسفية

Plurilinguisme

تعدد لغوي تعدد لساني

وحسب ملاحظة لتودوروف ، فإن المصطلح الذي يستعمله باختين بالروسية ، يمكن أن يفيد تنوع الملفوظات ، وتنوع أنماط الخطاب الاستدلالية :

Polysémie

تعدد الدلالة ، تعدد المعنى

réaccentuation

إعادة التثبير

يستعمل باختين مصطلح إعادة التثبير بمعنى خاص ، إذ يُجَعَّلُ ، إلى جانب التكريس ، عنصراً أساسياً في تحويل الظاهرة اللسانية وتحويل « وجوه » الرواية . ومن ثم فإن سيرورة إعادة التثبير قد تكون سالبة أو موجبة ، فهي تُشَوِّه فهم أسلوب الرواية أحياناً ، وأحياناً أخرى تضيء عليها دلالات جديدة . وفي تاريخ الأدب ، يكتسب مفهوم إعادة التثبير دلالة كبيرة ، لأن كل عصر يُعيد ، على طريقته ، تثبير أعمال أدبية تنتمي إلى ماضي قريب أو بعيد ، فيعيد إبرازها اجتماعياً وإيديولوجياً .. وكثير من الشخصيات الأدبية الجديدة هي مخلوقة من إعادة تثبير أعمال قديمة ...

Réfraction

انكسار ، حَرْف

يرى باختين أن من السمات الأساسية للكاتب الروائي ، التحدث عن نفسه في لغة الآخرين ، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به . ومن ثم فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسیر لغته وحرفها حتى لا يلبس مباشرة أو أحادية . ومن ثم فإن التعدد اللغوي والشكلي يحقق انكسار نوايا الكاتب ، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائي ...

Roman d'apprentissage

رواية التعلم

Roman à sensations

رواية الإثارة

Roman de chevalerie

رواية الفروسية

Roman d'éducation

رواية التربية

Roman d'épreuve

رواية الاختبار

Roman de formation	رواية التكوين
Roman de galant	رواية الغزل
Roman humoristique	الرواية الهزلية
Roman pastoral	الرواية الرعوية
Satire	أهجية ساخرة
Sentence	حكممة
Sentimentalisme	عواطفية
Stratification	تنضيد (تنضيد تراثبي)

آثرنا ترجمة هذه المصطلح بـ « تنضيد تراثبي » لأن باختين يستعمله في سياق إبراز قصدية الروائي عند تعديد اللغات وتوظيف الأجناس التعبيرية المتخللة وحرف لغته الخاصة .. بهدف جعل لغة الرواية نسقاً من اللغات منظماً أدبياً . ومن ثم فإن التنضيد يكون تراثبياً حسب قصدية الكاتب ورؤيته .

أسلية .

الأسلية ، عند باختين ، تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية . وتتميز الأسلية عن التهجين بأنها لا تحقق توحيداً مباشراً للغتين داخل ملفوظ واحد ، بل الأسلية لغة واحدة مُحَيَّنة وملفوظة ، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً . وفي الأسلية نجد وعين لغويين مُفردتين : وعي من بشخص (وعي المؤسِّل) ، وعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة ...

الخداع السار

مقولة يضمها باختين في مقابل الكذب الباتوسي (joyeux supercherie) ويقصد بها لغة الخلفي البال ، الفرحان الذي يعيد إنتاج خطاب باتوسي بارودي ..

التباعد المفرط ، إفراط تباعد

نقل (الكلام)

يؤلي باختين أهمية خاصة لنقل كلام الآخرين ومناقشته . ويرى أن كلامنا يشتمل بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتحيز متباينة . وتتصل مسألة نقل الكلام بمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر ..

مُغاير :

يدل هذا المصطلح على النوع المميز داخل الجنس التعبيري الأساسي . من ذلك ، بالنسبة للرواية ، مغايرات : رواية المشكلات ، الرواية التاريخية ، الرواية النفسية .. كل واحدة هي مغاير متفرع عن « الرواية - الجنس »

تنويع

Variation

يختلف التنوع عن الأسلبة في أنه يُدخل مادة للغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ، ويجمع العالم المؤسَّلب بعالم الوعي المعاصر ويضع موضع الاختيار اللغة المؤسَّلبة ، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديلة ومحالة بالنسبة لها ..

الفلسفة المعاصرة والرواية

تقديم

تُوجّه هذه الدراسة فكرة التخلص من القطيعة القائمة بين « شكلانية » مجردة و« إيديولوجية » ليست أقلّ تجريداً ، وكلاهما طريقتان مُكرّستان في دراسة الفن الأدبي .

إن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعقّر بمثابة ظاهرة اجتماعية : هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره ، ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً .

لقد وَجَّهْنَا تفكيرنا هذا ، إلى الإلحاح على « أسلوبية الجنس الأدبي » . ذلك أن المميز بين الأسلوب واللغة من جهة ، وبين الجنس التعبيري من جهة ثانية ، قد أفضى بالكثيرين إلى أن يدرسوا ، بالدرجة الأولى ، التناغمات الفردية والموجهة للأسلوب ، وإلى أن يتجاهلوا ثبوته الاجتماعية البَدْئِيَّة . هكذا ، فإن مصائر الخطاب الأدبي التاريخية الكبرى ، وقد رُبِّطَتْ بمصائر الأجناس التعبيرية ، وَقَعَ حَجَبُهَا وراء التاريخ الصغير للتعديلات الأسلوبية المتصلة بالفنانين وبالاتجاهات الفردية . لذلك فإن الأسلوبية لا تعالج مشكلاتها بطريقة جدية ، فلسفية واجتماعية وإنما تفرق نفسها في التفاصيل . إنها لا تعرف كيف تتبين من وراء التحويلات الفردية ، الموجهة ، المصائر الكبرى للفعل ، داخل الخطاب الأدبي . وفي معظم الحالات ، تُقدم نفسها على أنها أسلوبية « فَرَنَ داخل غرفة » ، فتجاهل حياة اللفظة خارج معمل الفنان ، أي وسط الفضاءات الشاسعة لسلطات العمومية ، والأزقة والمدن والقرى ، والفئات الاجتماعية ، والأجيال والحقب .

إن الأسلوبية لاتبهم بالكلام الحي ، بل بتفصيله التسيجوي ، وباللفظة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع . غير أن تناغمات الأسلوب تلك ، وقد أبعدت عن الطرق الاجتماعية لحياة اللفظة ، تتعرض حَتَمًا ، لتناولي ضيق وتجريدي يتعنز معه أن تسبرها ضمن كُلِّ عضوي في إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية .

قبل القرن العشرين ، لم يكن هناك تناول دقيق لمشكلات أسلوبية الرواية ، قائم على الأصالة الأسلوبية للخطاب داخل النثر الأدبي .

لقد كانت الرواية ، أمداً طويلاً ، موضوعاً لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية ، وبجبالاً لأحكام مصدرها الإعلاميون . كان هناك إهمال تامّ للمشكلات الملموسة ، أو أنها كانت تُدرس بسرعةٍ سطحية بدون الاعتداد على أيّ مبدأ . وكان خطاب النثر الأدبي مُعتبراً وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق ، فكان يُطبّق عليه ، بدون أيّ حس نقدي ، مقولات الأسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية) أو أنه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة : كانوا يتحدثون عن « تعبيريتها » وعن « صرامتها » وعن « سلاستها » بدون أن يُعطي لهذه المفاهيم أيّ معنى أسلوبى محدّد .

وخلال نهاية القرن الماضي ، وفي مقابل التحليل الإيديولوجي التجريدي ، تزايد الاهتمام بالمشكلات الملموسة للنثر داخل الفن الأدبي ، وبالمشكلات التقنية للرواية والقصة . ومع ذلك لاشيء تغيّر فيما يخص مشكلات الأسلوبية : إذ يكاد يُقتصر التركيز على مشكلات التأليف (بالمعنى الواسع) لكن دائماً بدون معالجة جذرية ولملموسة (إحدى المعالجتين مستحيلة بدون الأخرى) للخصوصيات الأسلوبية في خطاب الرواية والقصة . إنها مازال أحكام قيمة ، وملاحظات آنية صادرة عن ذهن تقليدي ، لاثلامس حتى الجوهر الحقيقي للنثر الأدبي .

هناك رأي متداول ومُعيّن ، يُعتبر الخطاب الروائي بمثابة بيئة خارج - أدبية ، مفتقراً لأيّ تشييد خاص وأصيل . فلا يُنظر لهم على أنهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه ، فإنهم جردوه من كل أهمية أدبية ، وجعلوه يبدو ، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العام ، مجرد وسيلة للإبلاغ ، مُحايِدة ، بالنسبة للفن^(١) . مثل هذا الرأي يُعفي من الاهتمام بالتحليلات الأسلوبية للرواية ، ويلغي المشكلة ذاتها ، ويسمح بالاعتصار على تحليلات تيماتية .

حوالي العشرينات من هذا القرن ، تبدّل الوضع ، وأخذ خطاب الرواية الثوري يكسب مكانة داخل الأسلوبية . فَبِنَ جهة ، ظهرت مجموعة تحليلات أسلوبية ملموسة لنثر الرواية ، ومن جهة أخرى ، بدأنا نشهد محاولات جنسية لفهم وتحديد التفرّد الأسلوبى للنثر الأدبى انطلاقاً ممّا يُميّزه عن الشعر .

إلا أن تلك التحليلات والمحاولات أظهرت بوضوح أن جميع مقولات الأسلوبية التقليدية ، بل ومفهوم الخطاب الشعري الذي تعتمد عليه ، غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي . ذلك أن هذا الأخير قد أبان عن أنه الحجر الأساس في كل تفكير حول الأسلوبية ، لأنه أظهرَ ضيق الأسلوبية وعدم ملائمتها لكل مجالات اللفظ الأدبي الحي .

إنّ جميع محاولات التحليل الأسلوبى للملموس للنثر الروائي إمّا أنها ثاقَتْ وسط الأوصاف اللسانية للغة الروائي ، وإمّا أنها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية معزولة قادرة على الاندراج (أو فقط تظهر مندرجة) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية . في كلتا الحالتين ، نبيد الوحدة الأسلوبية للرواية وخطابها عن الباحثين .

إن الرواية ككُلّ ، ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت ، ويعبر المهمل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتناسية التي توجد ، أحياناً ، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة .

نسوق ، فيما يلي ، النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكوّنة ، عادة ، لمختلف أجزاء الكلّ الروائي :

- ١ - السرد المباشر الأدبي ، في مغايراته المتعددة الأشكال .
- ٢ - أسلبيّة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر .
- ٣ - أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة : الرسائل ، المذكرات الخاصة ، إلخ .
- ٤ - أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب ، إلا أنها لا تدخل في إطار « الفن الأدبي » ، مثل : كتابات أخلاقية ، وفلسفية ، استطرادات عالمة ، مُحطَبُ بلاغية ، أوصاف إثوغرافية ، عروض مختصرة ، وهَلَمْ جِراً .
- ٥ - خطابات الشخصيات الروائية المفردة أسلوبياً .

هذه الوحدات الأسلوبية اللامتناسية تتأزج ، عند دخولها إلى الرواية لتكوّن نسقاً أدبياً منسجماً ، ولتخضع لوحدة أسلوبية غلياً تتحكم في الكلّ ، ولا نستطيع أن نطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات التابعة لها .

إن الاصالة الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع تلك الوحدات التابعة والمستقلة نسبياً (أحياناً تكون متعددة اللسان) داخل الوحدة العليا لـ (الكلّ) ، فأسلوب الرواية هو تجميع

لأساليب ، ولغة الرواية هي تسق من « اللغات » . وكل واحد من عناصر لغة الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها مباشرة : خطاب الشخصية المقرّر أسلوبياً ، المحكي المؤلف للسارد ، رسائل ، الخ .. هذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني ، والأسلوبي (القاموسي ، والدلالي ، والتركيبي) للعنصر المعطى الذي يشارك ، في نفس الوقت الذي تشارك فيه وحدته الأسلوبية الأقرب إليه ، في أسلوب الكل ، ويحدد كبرته ، ويصبح جزءاً من البنية ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة لذلك الكل .

إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحياناً للغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظماً أديباً . وتقضى المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية ، وتلفظ مُصنّع عند جماعه ما ، وَرَطَنَات مِهْنِيَّة ، ولغات للأجناس التعبيرية ، وطرائق كلام بِحَسَب الأجيال ، والأعمار ، والمدارس والسلطات ، والنوادي والموضات العابرة ، وإلى لُغَاتٍ للأيلم (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره ، وقاموسه ونبراته) . ويتحتم على كل لغة أن تنقسم داخلياً وعند كِلِّ لحظة من وجودها التاريخي . نتيجة لهذا التعدد اللساني وما يتولد عنه من تعدد صَوْنِي ، فإن الرواية تتمكن من أن تلامس بين جميع تيماتنا ومجموع عالمها الدُّال ، ملاعبة مشحونة ومُعَبَّرٌ عنها . فخطابُ الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخلّطة وأقوال الشخصوخ ، ماهي إلا الوحدات التأليفية الأساس ، التي تُتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية . وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصماء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائماً في شكل حوار ، قَلْ أو كثر . تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات ، وتلك الحركة للتيمة التي تمرّ عبر اللغات والخطابات ، وتشتلّها إلى تيارات وقُطْرَات ، وصيغتها الحوارية آخر الأمر ، هو المظهر الذي يتخذهُ التفرّد الأولي لأسلوبية الرواية .

إن الأسلوبية التقليدية لاتعرف مطلقاً هذا النوع من التجميع للغات والأساليب التي تَكُون وحدةً عُلياً . إنها لاتعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعي للغات الرواية ، كما أن تحليلها الأسلوبي لايتهجه نحو مجموع الرواية ، وإنما يقتصر على هذه الوحدة التابعة أو تلك . غالباً ، من هذا الاتجاه ، لايلمس الخصوصية الأولية للجنس الروائي ، ويستبدل موضوع بحثه بالوقوف عند الجزئيات ، وبالإجمال ، فإنه يُخلِّل شيئاً جَدَّ مختلف عن الأسلوب الروائي ! إنه يكتب للبيئات تيمة سيمفونية (تقودها الأوركسترا) .

ويمكن لذلك الاستبدال أن يتم بطريقتين : في حالة أولى ، بدلاً من تحليل أسلوب الرواية ، يُقدّم لنا وصف لغة الروائي (وفي أحسن الحالات ، « لغات » الرواية) وفي حالة ثانية ، يُبرز أحد الأساليب التابعة التي يقع تحليلها كأنها أسلوب مجموع الرواية .

في المثال الأول يكون الأسلوب مفصلاً عن الجنس وعن العمل الروائي ، ومدروساً بوصفه ظاهرةً للغة نفسها : تصير وحدة الأسلوب هي وحدة لغة مُميّنة (لهجة فردية) أو وحدة كلام فردي . عندئذ ، تكون فردية المتكلم هي المعترف بها على أنها العامل المكوّن للأسلوب والمحوّل

للفظاهرة اللسانية واللفظية ، إلى وحدة أسلوبية .

في الوقت الراهن ، لا يهمننا أن نعرف في أي اتجاه يسير هذا النوع من تحليل الأسلوب : هل يسير نحو اكتشاف لهجة معينة خاصة بالروائي (بquamose ، بتركيبه) أو نحو اكتشاف خصائص العمل الروائي باعتباره وحدة لفظية أو ملفوظاً ؟ في الحالتين معاً ، يكون الأسلوب ، حسب فهم دوسوسير ، تقييداً للغة العامة (بمعنى نسق من المعايير اللسانية العامة) ، وتصبح الأسلوبية ، حينئذ ، لسانية عامة للغات الفردية ، أو تصبح لسانية لللفظ .

وطبقاً لوجهة النظر هذه التي نحللها ، فإن وحدة الأسلوب تُفترض من جهة ، وحدة اللغة ، بمعنى أنها نسق من الأشكال المعيارية العامة ، ومن جهة ثانية ، تفترض وحدة الفردية التي تتحقق داخل تلك اللغة .

هذان الشرطان هما ، فعلاً ، شرطان لازمان ، في معظم الأجناس الشعرية المنظومة ، لكن حتى في ذلك المجال يكونان أبعد من أن يستوفيا تماماً أسلوب العمل الأدبي ، ومن أن يحددها . إن الوصف الأكثر دقة واكتمالاً للغة شاعر وخطابه الفرديين ، حتى لو كان موجهاً نحو المظهر التعبيري للعناصر اللسانية واللفظية ، فإنه لا يكون بقدر تحليل أسلوبيا للعمل الشعري ، وذلك لأن تلك العناصر متصلة بنسق اللغة أو بنسق الخطاب (أى بعض الوحدات اللسانية) وليست متصلة بنسق العمل الأدبي المحدد بقواعد جد مقاييرة . لكن ، نكرر مرة أخرى ، بالنسبة لمعظم الأجناس الشعرية ، تكون وحدة نسق اللغة ، ووحدة (ووحداية) الفردية اللسانية واللفظية لدى الشاعر ، هما المسلمة الضرورية لوجود الأسلوب الشعري . والرواية ، على العكس ، ليس فقط أنها لا تتطلب تلك الشروط ، بل إن مسلمة النثر الروائي الحقيقي هي التقسيم التصنيفي الداخلي للغة ، وتنوع اللغات الاجتماعية ، واختلاف الأصوات الفردية التي تتصاذى داخلها .

لأجل ذلك ، فإن تعويض أسلوب الرواية بلغة الروائي المفردة (على افتراض إمكان التقاط تلك اللغة داخل نسق لغات « وهأقوال » الرواية) معناه الابتعاد عن الدقة مرتين ، وتشوية جوهر أسلوبية الرواية نفسه . إن ذلك الاستبدال يؤول بالحتم ، إلى توضيح فقط العناصر المتصلة بنسق أحادي اللسان يُعبر مباشرة وتلقائياً عن فردية الكاتب . أما وحدة الرواية والمعضلات النوعية لتركيبتها انطلاقاً من عناصر متعددة اللسان والأصوات والأساليب ، ومنتمية ، غالباً إلى لغات مختلفة ، فإنها تظل بعيدة عن حدود مثل تلك الأبحاث .

ذلك ، إذن ، هو أول نمط لاستبدال الموضوع في التحليل الأسلوبي للرواية . ونحن لن نتعمق ، هنا ، في تحليل مقاييرات هذا النمط والمتصلة بمختلف طرائق فهم المفهومات مثل « وحدة الخطاب » ، « نسق اللغة » ، « الفردية اللسانية واللفظية للكاتب » ، والتصورات المختلفة عن التعلق بين الأسلوب واللغة (وبين الأسلوبية واللسانية) . وبالرغم من كل التريعات الممكنة لهذا النمط من التحليل ، فإن الجوهر الأسلوبي للرواية يندُ عن الباحث الشيع لتلك الطريقة .

ويتميّز النمط الثاني من الاستبدال بالتركيز ، لأعلى لغة الكاتب ، وإنما على أسلوب الرواية الذي يتقلّص ويصبح فقط وحدة من بين الوحدات التابعة (المستقلة نسبياً) للرواية .

في معظم الحالات ، يُقلّص الأسلوب الروائي إلى مفهوم « الأسلوب الملحمي » وتُطبّق عليه المقولات المطابقة للأسلوبية التقليدية مع الاختصار على تمييز عناصر التشخيص الملحمي (تفضيل ما وَرَدَ في الخطاب المباشر للكاتب) . إن أصحاب هذا المنهج يجهلون التمييز العميق بين التشخيص الملحمي الخالص ، وبين التشخيص الروائي . عادة ، لا يدركون الفرق بين الرواية والمحاكي الملحمي إلا على صعيد التأليف والقيمة .

في حالات أخرى ، يتم إبراز بعض عناصر الأسلوب الروائي على أنها الأكثر تمييزاً لعمل روائي ملموس . فالعنصر السردى ، مثلاً يمكن اعتباره لامن وجهة نظر صفته التشخيصية ، الموضوعية . وإنما من وجهة نظر قيمته التعبيرية الذاتية . ويحدث أحياناً أن يتم تمييز عناصر سرد مألوف ، خارج - أدبي (محاكي مباشر) ، أو عناصر إخبارية ترجع للموضوع : مثلاً في تحليل رواية المغامرات^(١) . ونجد أيضاً من يعزل عناصر درامية بمعنى الكلمة في الرواية ، مُختزلاً العنصر السردى إلى مجرد إشارة مشهدية توضح حوارات الشخص . على أن نسق لغات الدراما مُنظّم بكيفية مختلفة ، ولذلك فإن اللغات في الدراما لها رَجْع مختلف عما هو عليه في الرواية . إنه لا يوجد ، في هذا المجال ، لغة تحتضن الكل وتتجاوز مع كل لغة ، ليس هناك حوار في الدرجة الثانية (غير درامي) بدون موضوع ، ويكون كونياً .

جميع هذه الأنماط من التحليل غير ملائمة عندما يتعلق الأمر ليس فقط بأسلوب المجموع ، وإنما أيضاً بعنصر معين جوهري في الرواية ، ذلك أنه إذا حُرِمَ من تبادل التأثير فإنه يُحوّل معناه الأسلوبى ويكفّ عن أن يكون ما كان عليه حقيقة داخل الرواية .

إن الحالة الراهنة لمعضلات أسلوبية الرواية تكشف بطريقة واضحة أن المقولات والمناهج التقليدية عاجزة عن التحكم في الخصوصية النوعية الأدبية الروائية ، وعن تحليل وجودها الخاص . فمقولات : « اللغة الشعرية » ، « الفردية اللسانية » ، « الصورة » ، « الرمز » ، « الأسلوب الملحمي » ، وغيرها من المقولات العامة المشيدة والمطبقة من لَدُنْ الأسلوبية ، وكذلك مجموع الطرائق الأسلوبية المموسة المطبقة على تلك المقولات ، هي بالرغم من تنوع تصورات مختلف الباحثين ، مركّزة سَوِيَّة على الأجناس الأحادية للسان والأسلوب ، وعلى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة . إلى هذا التوجّه الإقتصاري تُضاف توابع من الخصوصيات والتحديدات الهامة المتعلقة بالمقولات الأسلوبية التقليدية . وهذه الأخيرة ، مثلها مثل التصور الفلسفى للفظ الشعرى الذي تبنى عليه ، هي أيضاً مُجملة ومُختصرة ولاستطيع أن تحتوى لفظ النثر الأدبى الروائى .

والواقع أن الأسلوبية وفلسفة الخطاب تُوجدان أمام مأزق : إما الإقرار بأن الرواية (وإذن ، مجموع النثر الأدبى الذى يدور حولها) هي بمثابة جنس غير أدبى أو أدبى - مزعوم ، وإما التحوير الجبرى لفهم الخطاب الشعرى الذى تقوم عليه الأسلوبية التقليدية ويحدد مجموع مقولاتها .

على أن هذا المأزق ليس مُذَرَكاً من الجميع ، فالأمر أبعد مايكون من ذلك . ومعظم الباحثين غير مبالين إلى مراجعة جنرية للمفهوم الفلسفي البدئي للخطاب الشعري . فهناك أولئك الذين ، بصفة عامة ، لا يصيرون ولا يمتدرون بالجنور الفلسفية للأسلوبية (وللأسكنية) التي يرسونها ويرفضون كل موقف بدئي ، فلسفي . إنهم ، خارج ملاحظاتهم الأسلوبية ، وأوصافهم اللسانية المزعولة والمتاثرة ، لا يصيرون المعضلة الأساسية للفظ الروائي . وهناك آخرون ، أكثر صرامة ، يظنون ملازمين لفردية مُتَنَهِّجَة من أجل فهم اللغة والأسلوب : داخل ظاهرة الأسلوب يبحثون قبل كل شيء عن التعبير المباشر والتلقائي لفردية الكاتب . لكن هذه الطريقة في إدراك المعضلة هي أقل من كل الطرائق الأخرى تَقَبُّلاً لمراجعة المقولات الأسلوبية الأساسية ، بالكيفية التي يجب أن تتم بها .

غير أن بالإمكان أن نجد حلاً آخر جذرياً لمأزقنا ، وذلك عن طريق تذكّر البلاغة المنسية التي نُظِّمَتْ ، طوال قرون ، بمجموع الفن الأدبي الثري . ذلك أنه بعد إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها القديمة ، يمكن أن يتعلق البعض بالمفهوم العتيق للفظ الشعري ، وأن يُرجع إلى « الأشكال البلاغية » كل ما لا يجد ، في النثر الروائي ، موضعاً داخل سرير « بروكيست » المجدّد للمقولات الأسلوبية التقليدية^(٣) .

مثل هذا الحل للمأزق اقترحه عندنا ، بنوع من التصلب والنسقية ، الناقد ج . ج سبيث . إنه يُقْصِي تماماً من مجال الشعر ، النثر الأدبي وصيغته المكتملة الأساسية : الرواية ، ويربطها بالأشكال البلاغية المحض^(٤) .

وإلحكم ماكتبه سبيث عن الرواية : « بدأنا الآن فقط نفهم أن الأشكال المعاصرة للدعاية الأخلاقية - الرواية - ليست هي أشكال العمل الشعري ، بل هي تأليفات بلاغية محض ، لكن هذا الوعي سرعان مايصطدم بعقبة يصعبُ تخطيها : وأقصد الرأي العام الذي يعترف للرواية ببعض الدلالة الإستيقية » .

لقد كان سبيث يرفض إعطاء أية دلالة إستيقية للرواية ويعتبرها جنساً خارج - أدياً ، بلاغياً ، وشكلاً معاصراً للدعاية الأخلاقية ، وَوَحَّدَ اللفظ الشعري (بالمعنى المشار إليه) ينتمي إلى الفن الأدبي .

وقد تنبّئ ف . ف . فينوكرادوف وجهة نظر مماثلة في كتابه « عن النثر الأدبي » وذلك بإلحاقه مشكلة النثر بالبلاغة . وعلى قُرب فينوكرادوف من سبيث فيما يرجع للتحديدات الفلسفية الجوهرية لـ « الشعري » ولـ « البلاغي » فإنه مع ذلك لا يبلغ درجته في النسقية القائمة على المفارقة . إنه يعتبر الرواية شكلاً تلفيقياً ، مختلطاً (تشكيلاً هجيناً) ، ويقبل أن توجَد فيها عناصر شعرية محض إلى جانب عناصر بلاغية^(٥) .

إن هذا الرأي الذي يُقْصِي كلية النثر الروائي عن مملكة الشعر باعتباره تشكيلاً بلاغياً محضاً ، له بعض الجدارة مع أنه يعبر عن وجهة نظر مغلوطة في مجموعها . إنه إقرار صارم ، مُعَلَّل ، بعدم

ملاءمة مجموع الأسلوبية المعاصرة مع أساسها الفلسفي - اللساني ، لخصائص النثر الروائي النوعية . بالإضافة إلى ذلك ، فإن اللجوء نفسه إلى الأشكال البلاغية ، له دلالة كشفية كبيرة . إن الخطاب البلاغي ، باعتباره موضوعاً للدراسة في كل تنوعه الحي ، لا بد أن يمارس تأثيراً ثورياً عميقاً على الأسلوبية وفلسفة اللغة . فالأشكال البلاغية ، إذا تم تناولها بطريقة صحيحة وبكون حكم مُسبق ، تكشف بدقة كبيرة ، عن المظاهر الخاصة بكل خطاب (الصوغ الحوارية الداخلي) والظواهر المرافقة له والتي ، لحد الآن ، لم يُنظر إليها ولم تُفهم بالنسبة لثقلها الضخم ، النوعي ، داخل حياة اللغة . هنا تكمن الدلالة المنهجية والكشفية العامة للأشكال البلاغية بالنسبة للأسلوبية وفلسفة اللغة .

كذلك فإن تلك الأشكال البلاغية دلالة خاصة ، هامة في فهم الرواية . فمجموع النثر الأدبي والرواية لهما قرابة تكوينية جد وثيقة مع الأشكال البلاغية ، وخلال مجموع مراحل التطور اللاحق الذي عرفته الرواية ، فإن تفاعلها العميق (سواء التفاعل السلمي أو العدائي) مع الأجناس البلاغية الحية - الصحفية ، والأخلاقية والفلسفية وغيرها ، - لم يكف أبداً ، وربما كان في مثل حجم تفاعلها مع الأجناس الأدبية (الملحمية ، الدرامية ، والغنائية) . لكن وسط تلك العلاقات المتبادلة المستمرة ، احتفظ الخطاب الروائي بأصالة النوعية ، إنه غير قابل لأن يُحتزل إلى خطاب بلاغي .

إن الرواية جنس من الفن الأدبي . والخطاب الروائي ، خطاب شعري إلا أنه ، عملياً ، لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيدة . لقد انصب ذلك التصور خلال تكوّنه التاريخي من أرسطو إلى اليوم ، على أجناس محدّدة ، « رسمية » ، وهو مرتبط باتجاهات تاريخية معينة في الحياة ، وأيضاً بأفكار وكلمات . كذلك فإن مُلحقاً من الظواهر قد ظل بمنأى عن منظورات ذلك التصور .

وتفترض هذه الفلسفة للغة والأسلوبية ، وجود علاقة بسيطة وتلقائية بين المتكلم و « لفته الخاصة به » المفردة والوحيدة ، كما تفترض تحقّقاً لتلك اللغة داخل التلفظ المونولوجي عند شخص ما . إنها لاتعرف ، في الواقع سوى قطبين اثنين من حياة اللغة ، بينهما تُصنّف جميع الظواهر اللسانية والأسلوبية التي تكون في متناولهما : نسق اللغة الوحيدة ، والفرد الذي يستعمل تلك اللغة .

إننا نجد تيارات مختلفة في فلسفة اللغة والأسلوبية ، خلال فترات مختلفة (وبترباط وثيق مع مختلف الأساليب المموسة الشعرية والإيديولوجية لذلك الزمان) قد ميّزت وتوّعت مفهومات « نسق اللغة » و « التلفظ المونولوجي » و « الفرد المتكلم » ، لكن محتواها البديهي يظل ثابتاً . إنه يحتوي محدّد بالمصائر الاجتماعية التاريخية المعينة للغات الأوروبية ، وبمصاصير الخطاب الإيديولوجي والمعضلات التاريخية الخاصة التي وجدت حلّها من خلال الكلمة الإيديولوجية داخل المناطق الاجتماعية المحدّدة وطوال بعض المراحل المعينة من التطور التاريخي لذلك المحتوى .

إن تلك المصائر والمعضلات قد حدّدت بعض المغايرات (بالنسبة إلى الجنس) في الخطاب

الإيديولوجي ، مثلما حددت بعض التوجهات اللفظية والإيديولوجية وأيضاً التصور الفلسفي المدقق للكلمة ، وخاصة الكلمة الشعرية ، وهو تصور أساسي لدى جميع الاتجاهات الأسلوبية . وفي هذا التحديد للمقولات الأسلوبية البدئية على أساس بعض المصائر التاريخية ومعضلات الخطاب الإيديولوجي ، تكمن قوتها وفي نفس الآن حدودها . إنها مقولات تكونت وتولدت عن قوى تاريخية واقعية متصلة بالضرورة اللفظية والإيديولوجية لبعض الفئات الاجتماعية المحددة ، وكانت التعبير النظري عن تلك القوى الفعالة ، الخالقة لحياة اللغة .

تلك القوى هي قوى توحيد ومركزة الإيديولوجيات اللفظية . إن مقولة اللغة الوحيدة هي تعبير نظري عن السورورات التاريخية للتوحيد والمركزة اللسانية التي تنجزها قوى اللغة الجابذة نحو المركز . وليست اللغة الوحيدة « معطاة » ، بل هي إجمالاً ، موضوعة باعتبارها مبدأ ، وتكون في كل لحظة من حياة اللغة ، معارضة للتعدد اللساني . لكنها في نفس الآن ، واقعية باعتبارها قوة تُلعل ذلك التعدد اللساني وتضع أمامه بعض الحواجز ، وتُضَمِّنُ حدّاً أعلى مُعَيَّناً من الفهم المتبادل . وتتبلور داخل الوحدة الحقيقية ، ولو أنها مازال نسبية ، لغة السائدة المتحدّث بها ، ولغة الأدبية « الصحيحة » .

إن لغة مشتركة وحيدة ، هي نسق من المعايير اللسانية . إلا أن تلك المعايير ليست مُقتَضَى تجريبياً ، بل هي القوى الخالقة لحياة اللغة . إنها تُلعل التعدد اللساني وتُوحِد الفكر الأدبي الإيديولوجي ومركزُه ، وتخلق داخل لغة قومية متعددة اللسان ، نواة لسانية صلبة ومُقاومة هي نواة اللغة الأدبية المعترف بها رسمياً ، أو أنها تحمي تلك اللغة التي تكونت من هجمة تُعَدِّد لساني مُتَناع .

لن نستند ، هنا ، إلى الحيد الأدنى اللساني التجريدي الموجود في لغة مشتركة بمعنى نسق من الأشكال الأولية (ومن الرموز اللسانية) ، التي تُضَمِّنُ حدّاً أدنى من الفهم في التواصل المألوف . ولن نفحص اللغة باعتبارها نسقاً من المقولات النحوية المجردة ، وإنما سنتعامل معها باعتبارها لغة مُشَبَّعة إيديولوجياً وباعتبارها مفهوماً للعالم ، بل وكأنها رأى ملموس ، أو كأنها ما يضمن الحد الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الإيديولوجية . لهذا ، فإن اللغة الوحيدة تشخص قوى التوحيد والمركزة الملموسة ، الإيديولوجية واللفظية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بسورورات المركز الاجتماعية - السياسية والثقافية .

إن شعرية أرسطو ، والقديس أوغسطين ، وشعرية القرون الوسطى الكنسيّة الداعية إلى « لغة الحقيقة الوحيدة » ، وشعرية الكلاسيكية الجديدة الكارتيزيانية ، والكونية النحوية التجريدية عند لينينز (فكرته عن « النحو الكوني ») ، والإيديولوجية الملموسة لدى هامبولدت ، كلها تُعبّر ، يتلوهات متنوعة ، عن نفس القوى الجابذة إلى المركز في الحياة الاجتماعية واللسانية والإيديولوجية ، وتخدم نفس مهمة مركزة اللغات الأوربية وتوحيدها . إن انتصار لغة وحيدة مُتفوقة (لهجة) على الأخريات وإقصاء بعض اللغات واستبعادها ، والتلقين بواسطة « الكلام الحق » ، ومساهمة البرابرة

والطبقات الاجتماعية الدنيا في اللغة الوحيدة للثقافة والحقيقة ، وتقنين الأنساق الإيديولوجية وفقه اللغة بمنهاجه في دراسة وتعليم اللغات الميتة (وهى في الواقع لغات موحدة على غرار كل ما هو ميت) ، وعلم اللغات المندوب - أوربية الذي ينتقل من كثرة اللغات إلى لغة واحدة أهم ، كل ذلك قد حدد محتوى مقولة اللغة الواحدة وقوتها داخل الفكر اللساني والأسلوبي ، كما حدد دورها الخالق ، المؤسب تجاه معظم الأجناس الشعرية التى تكونت وسط تيار نفس تلك القوى الجابذة إلى المركز للحياة الاجتماعية والإيديولوجية .

إن المحيط الحقيقي للملفوظ حيث يعيش ويتكون هو الكثرة اللسانية المصوغة في حوار ، المغلفة والاجتماعية مثل اللغة ، لكنها ملموسة ومشبعة من حيث المضمون ، ومثيرة مثل ملفوظ فردي .

وإذا كانت المغايرت الأساسية للأجناس الشعرية تنمو داخل تيار القوى الجابذة نحو المركز ، فإن الرواية والأجناس الأدبية الثرية قد تكونت داخل تيار القوى النابذة المعاكسة للمركزة . فبينما كان الشعر يحل ، فوق القيم الاجتماعية - الإيديولوجية الرسمية ، مشكلة المركزة الثقافية والقومية والسياسية للعالم اللفظي الإيديولوجي ، كان هناك في الأسفل ، فوق مصطلبات الأكواخ والمعارض الشعبية ، صدئ التعدد اللساني على لسان المهرج الذي يسخر من جميع اللغات ، واللهجات ، وكان هناك أدب الحكايات المنظومة والدرامات المضحكة ، وأغاني الشارع ، والأمثال والطرائف . ولم يكن هناك ، في هذا المستوى ، أي مركز لساني ، وإنما كان هناك اللعب الحي بين الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان ، وجميع اللغات ، كانت بمثابة أقنعة في تلك اللعبة ، ولم يكن أي واحد من مظاهرها حقيقياً وغير قابل للنقاش .

وفي تلك الأجناس التصويرية الدنيا ، لم يكن التعدد اللساني يقدم نفسه بما هو عليه بالنسبة إلى اللغة الأدبية المعترف بها (في جميع مغايرت الأجناس) بل كان معتبراً على أنه مناقض للغة الأدبية . كان التعدد اللساني من الناحية البارودية والجدالية ، موجهاً ضد اللغات الرسمية في عصره .

لقد كان ذلك التعدد اللساني المصوغ في حوار ، مجهولاً من طرف فلسفة اللغة والأسلوسية والأسلوبية التي ولدت وتكونت وسط تيار الاتجاهات المركزة لحياة اللغة . ولم يكن الصوغ الحوارى في تناول فهم تلك الاتجاهات ، لأنه صيغة حددها صراع وجهات النظر الاجتماعية واللسانية ، وليس الصراع (بين - الألسنى) الدائر بين إرادات فردية أو بين تناقضات منطقية . فضلاً عن ذلك فالحوار بين الألسنى نفسه (الدرامي والبلاغي ، والعلمي ، والمتنول) قلما درس لسانياً وأسلوبياً قبل الفترة الأخيرة . بل يمكن أن نقول صراحة بأن المظهر الحوارى للخطاب وجميع الظواهر المرتبطة به ، قد بقيت إلى عهد قريب ، خارج أفق الألسنية .

وفيما يخص الأسلوبية ، كانت مصممة آذانها تماماً عن الحوار . كانت تفهم العمل الأدبي وكأنه كل مغلق ومستقل ، تؤلف عناصره نسقاً مغللاً ولا تفترض وجود شيء خارجه ، ولا وجود أي تلفظ آخر . لقد كان نسق العمل الأدبي مفهوماً قياساً على نسق اللغة ، وعاجزاً عن أن يوجد داخل

فعل متبادل مع لغات أخرى . فالعمل الأدبي في مجموعه ، ومهما كان ، هو ، من وجهة نظر الأسلوبية ، مونولوج مغلق للكاتب ، يكتفي بذاته ، ولا يتطلع خارج حدوده سوى إلى مُستمع سلبى . وإذا تمكّنا عملاً أدبياً على أنه بمثابة ردّ على حوار معين وعلى أسلوب محدّد بعلاقته المتبادلة مع وجود أخرى لنفس الحوار (في مجموع المحادثة) ، فإن وجهة نظر الأسلوبية التقليدية تذهب إلى أن ليس هناك إمكانية للوصول ملام إلى ذلك الأسلوب المصوغ في حوار . فالأسلوب الجدالي ، والبارودي ، والساخِر - وهي المظهرات الأكثر ظهوراً ووضوحاً في هذه الصيغة التعبيرية - تُتعت عادة ، من الأسلوبية التقليدية ، بالمظهرات البلاغية لا الشعرية . إن الأسلوبية تُحجّز كل ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي لتلفظ ما . مُستقل ومُغلق ، إنها ، كما يمكن أن يُقال ، تأسرها داخل سياق فريد حيث لا تستطيع أن تتصاّدَى مع تلفظات أخرى ، أو أن تحقق دلالتها الأسلوبية عبر تفاعلها مع تلك التلفظات . إن على تلك الظاهرة الأسلوبية أن تُجفّ داخل سياقها المغلق .

توخياً لخدمة تلك الاتجاهات المركّزة للحياة الإيديولوجية اللفظية الأوربية ، بحثت فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية ، قبل كل شيء ، عن الوحدة داخل التنوع . وهذا « التوجّه نحو الوحدة » الاستثنائي في حاضر حياة اللغات وماضها ، قد ركّز اهتمام الفكر الفلسفي اللساني على المظاهر الأكثر مقاومة وصرامة واستقراراً ، والأقلّ التباساً (الصوتية قبل كل شيء) في الخطاب ، أي المظاهر الأكثر ابتعاداً عن المجالات الاجتماعية الدلالية المتغيرة في الخطاب . إن « الوعي اللساني » الحقيقي المشبّع بالإيديولوجيا والمشارك في تعدد صوتي ولغوي أصيل ، كان يتّخذ عن نظر الباحثين . وهذا التوجّه نفسه نحو الوحدة ، هو الذي كان يضطرهم إلى عدم اعتبار جميع الأجناس اللفظية (المألوفة ، البلاغية ، الأدبية) الحاملة لاتجاهات معاكسة لمركزة حياة اللغة ، أو أنها ، في جميع الأحوال ، تشارك بكيفية جدّ جوهرية في الكثرة اللسانية . إن التعبير عن ذلك الوعي بتعدد اللغات وتنوعها من خلال أشكال ومظهرات خاصة للحياة اللفظية ، قد ظل بدون تأثير يُذكر على أبحاث الألسنية والأسلوبية .

لأجل ذلك ، فإن الإدراك النوعي للغة وللکلام ، الذي كان يجد تعبيره في الأساليب و« المهكي المباشر » (Skaz) والباروديا ، والأشكال المتعددة من التفتّع اللفظي ، ومن « الكلام التلميحى » ، وفي أشكال فنية أكثر تعقيداً متصلة بتنظيم التعدد اللساني ، وبتنسيق التيمات عن طريق اللغات ، وفي جميع النماذج المميزة والعميقة للنثر الروائي (عند سيرفانتيس ، وكريغيلسون ، ورابليه ، وفيلدنج ، وصموليت ، وستون ، وآخرين) لم تستطع أن تمجد تأويلاً نظرياً ولا إضاعة ملاحمة .

إن معضلات أسلوبية الرواية تقوّدنا بالحتم ، إلى تناول مجموعة من الأسئلة الجنرية المتعلقة بفلسفة الخطاب ، والمرتبطة بتلك المظاهر من حياة الخطاب ، والتي لم يُتِمَّ إضاءتها من طرف الفكر الألسني والأسلوبى . ونعني حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصنّوع من تعدّدية الصوت وتعددية اللغات .

- (١) نجد ، مثلاً أن هـ . م . جومونسكي قد كتب مثل هذا الرأي سنة ١٩٢٠ ، إذ يقول : « بها القصيدة الغنائية تتقدم حقيقة تمثل عمل للفن الأدبي من حيث اختيار الألفاظ وربطها ، وغرضها الكّل لمهنتها الإستيقية سوله في جانبها الدلالي أو السمي ، فإن الرواية التي يكتبها تولستوي ، في حرية تأليفها اللغزي ، تستل الخطاب لاعتباره عصباً له أهمية فنية ، بل باعتباره وسطاً محايداً أو تسقاً للدلالة ، حاصصاً ، مثلما هو الأمر في الخطاب العادي ، لوظيفة الإبلاغ ، وبفودنا إلى حركة عناصر تيمائية بعيدة عن الخطاب . مثل هذا العمل الأدبي لا يمكن أن يسمى عملاً في الفن الأدبي ، لو أنه ، عل الأقل ، لا يستحق هذا الاسم بالمعنى الذي نعطيه للشعر الغنائي » (في كتابه : مشكلات ه المهبج الشكلي » ، نشر الأكاديمية ، لينفرد ، ١٩٦٨ ، ص ١٧٣) .
- (٢) عندما ، كان أسلوب الفر الأدبي يدرس من طرف الشكلايين خاصة من هذين الحائذين الأحرين : كانوا يحصون إنا مظاهر المشكي المباشر باعتبارها الأكثر تميزاً للفر (مثلما نجد عند انضلوم) وإما المظاهر الإخبارية فيما يرجع للموضوع (مثلما نجد عند شكوفسكي) .
- (٣) هذا الحل للمعضلة لقي اعتماداً خاصاً من طرف المهبج الشكلي في مجال الشعرية . وناقض فإن إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها ، يقوي كثيراً المواقف الشكلاية . والبلاغة الشكلاية هي التكملة الضرورية للشعرية الشكلاية . لقد كان شكلايتونا جد مسجعين مع مطفهم عندما بدأوا يتحدثون عن ضرورة بحث البلاغة إلى جانب الشعرية (الطر ماركته إنضلوم في كتابه : أدب ، نشر سنة ١٩٢٧) .
- (٤) كتب ذلك أولاً في كتابه ه هطوات إصغية ، ثم في بحث أكثر احتمالاً بعنوان : الشكل الداخلي للكلمة ، موسكو ، ١٩٢٧ .
- (٥) La prose littéraire: V. V. Vinogradov ، موسكو - لينفرد ، ١٩٣٠ ، ص ٧٥ - ١٠٦ .

الخطاب السعدي والخطاب الروائي

فيما وراء منظورات فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية المنبئية عليها^(١)، تبقى هناك، غير مُكتشفة تقريباً، ظاهرات الخطاب النوعية المحددة باتجاهها الحوارية وسط الخطابات «الأجنبية»، داخل نفس اللغة (الصوغ الحوارية التقليدي) ووسط «لغات اجتماعية» أخرى ضمن نفس اللغة القومية، وأخيراً وسط لغات قومية أخرى داخل نفس الثقافة والأفق الاجتماعي – الإيديولوجي. صحيح أنه خلال العقد الأخير^(٢) بدأت هذه الظاهرات تثير اهتمام الألسنية والأسلوبية، إلا أن دلالاتها الأساسية والجوهرية بالنسبة لمجموع مجالات حياة الكلمات، بعيدة، مازال، عن الفهم.

إن الاتجاه الحوارية للخطاب وسط الخطابات «الأجنبية» (بدرجات وطرائق متنوعة) يُعطيها إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، إنه يُعطيها فنيةً ثمره التي تُلقي تعبيرها الأكثر ثَمَماً وعمقاً، في الرواية. ونحن هنا، سنركز على مختلف أشكال التوجه الحوارية ودرجاته، وعلى الإمكانات المتاحة لفني النثر الأدبي.

وَبَحَسَبَ الفكر الأسلوبية التقليدي، لا يعرف الخطاب سوى نفسه (سياقه)، وسوى موضوعه وتعبيره المباشر، ولفته الواحدة والوحيدة. بالنسبة لذلك الفكر، كل خطاب آخر موضوع خارج سياقه الخاص، ماهو إلا كلام محايد «لا يرجع لأي أحد»، فهو مجرد إمكان (بالقوة). وحسب الأسلوبية التقليدية، فإن الخطاب المباشر الموجه إلى موضوعه، لا يُلقي سوى مقاومة ذلك الموضوع (الذي لا يستطيع استنفاده أو الإحاطة به كلياً)، لكنه لا يصادف المقاومة الرئيسية والمتعددة الأشكال الصادرة عن خطاب الآخرين. لاشيء يزعجه أو يُناهضه.

لكن كل خطاب حي لا يقاوم بنفس الطريقة موضوعه: فينهما، مثلما، بينه وبين الذي يتكلم، تتلبد البيئة المتحركة، المستعصية غالباً على النفاذ، للخطابات الأجنبية حول نفس الموضوع والمتنوعة للثيمة ذاتها. وداخل تفاعله الحي مع تلك البيئة النوعية يستطيع الخطاب أن يتفرد وأن يتكوّن أسلوبياً.

ذلك أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكشف دائماً موضوع توجهه وكأنما قد تم من قبل تخصيصه ، ومناهضته ، وتقييمه ، وكأنه ، إذا جاز القول ، مُدْثِرٌ بِضَابَةِ خفيفة تعتمه أو ، على العكس ، يجد أن موضوعه مُضَاءٌ بِأَقْوَالٍ غريبة عن مجال حديثه . إنه (الخطاب) أسير ، مُحْتَرَقٌ بِالْأَفْكَارِ العامة ، والرؤيات ، والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الآخرين . مُوجَّهٌ نحو موضوعه ، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوّنة من الكلمات الأجنبية ، المتبجعة بالحوارات ، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبات الغريبة ، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة ، منصهراً مع البعض ، ومُنفصلاً عن البعض الآخر ، ومقاطعاً مع فئة ثالثة من تلك العناصر . كل ذلك يمكن أن يُفيد كثيراً في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية ، وفي تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي .

إن ملفوظاً حياً يَتَبَيَّنُ ، بِدَلَالَةٍ ، في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محدّتين ، لا يمكن أن يَفْلَتَ من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لُذْنِ الوعي الاجتماعي - الإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ ، ومن الإسهام بحيوية ، في الحوار الاجتماعي . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع : إنه بمثابة استمرار له ، بمثابة ردّ في حوار بينهما ، لا يتصدى للموضوع وكأنه جاء من حيث لا ندرى .

إن مَفْهَمَةَ الموضوع عن طريق الخطاب فعل معقد : فكل موضوع « مشروط » ، « مناهض » ، يكون مُضَاءً من جانب ، ومعتمداً من جانب آخر ، من لدن رأي اجتماعي ذي لغات متعددة ، ومن لدن أقوال الآخرين في شأنه^(٣) . والخطاب يدخل في هذه اللعبة المعقدة ، لعبة الواضح - الغامض ، ويتشعب منها ، ويكشف داخلها عن صَفِيحَاتِهِ الدلالية والأسلوبية الخاصة . وتتعدّد تلك المفهمة نتيجة لتفاعل جوارى ، داخل مجال الموضوع ، مع مختلف عناصر وعيه الاجتماعي واللفظي . ويمكن أيضاً للشخص الأدبي ، « صورة » الموضوع ، أن يكون مُسنداً من طرف لعبة النوايا اللفظية التي تلتقي وتشابك داخله . وبإمكان التشخيص الأدبي ألا يَخْلُقَ تلك النوايا اللفظية ، بل على العكس ، يَنْشِطُهَا وَيُنْظِمُهَا . فإذا تَمَثَّلْنَا نَيْتَةَ الخطاب ، أو بتعبير آخر ، تَوَجُّهَهُ نحو موضوعه وكأنه شعاع مُضِيءٌ ، فسيمكنا أن نفسر اللعبة الحية الممتعة عن المحاكاة ، للألوان والضوء داخل صفيحات الصورة التي يصنعها ، بانكسار « الخطاب - الشعاع » ، لا داخل الموضوع نفسه (مثلما هو الشأن في لعبة الصورة - الاستعارة للخطاب الشرقي بالمعنى الضيق ، داخل « كلمة مُدَحَّضَةٌ ») وإنما داخل بيئة من الكلمات والأحكام والنبات « الأجنبية » ، بيئة مُحْتَرَقَةٌ بِذَلِكَ الشَّمَاعِ الموجه إلى الموضوع : ذلك أن مناخ الخطاب الاجتماعي المحيط بموضوعه ، يُحَرِّكُ صَفِيحَاتِ صورته .

ولكي يشق الخطاب طريقه نحو معناه وتعبيره ، فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبات الأجنبية ، ويكون على وئام مع بعض عناصرها ، وعلى اختلاف مع البعض . وداخل هذه السيرة للصوغ الحوارية ، يستطيع أن يعطى شكلاً لصورته وَلِتَبَيَّنَ الأسلوبيتين .

تلك هي ، تدقيقاً ، صورة الفن الأدبي في النثر ، وبخاصة صورة النثر الروائي . فالتية المباشرة والتلقائية للخطاب داخل مناخ الرواية ، تبدو ساذجة بكيفية غير مقبولة وتكون ، إجمالاً ، مستحيلة ، ذلك لأن الساذجة نفسها لا تستطيع ، عندما يتعلق الأمر برواية حقيقية ، أن تفلت من طابع جدالي داخلي قسّص ، هي ذاتها ، في صيغة حوار . (مثلاً ، مانجده عند الستينياتين ، وعند شاتو بريان ، وتولستوي) . صحيح أن صورة ذات صيغة حوارية من هذا النمط يمكن أن تجد مكانها (بدون أن تكون لها بُرئتها) في مجموع الأجناس الشعرية بما في ذلك الشعر^(٤) . لكنها داخل الجنس الروائي ، وفيه وحده ، تستطيع أن تتطور وأن تصبح معقدة وعميقة ، وفي نفس الآن تُترك اكتمالها الأدبي .

في التشخيص الشعري بمعناه الصارم (داخل الصورة - الاستعارة) يجري كل الفعل (ديناميكية الكلمة - الصورة) ما بين الكلمة والموضوع (في جميع مظاهرها) . فالكلمة تُنسب داخل الغني الذي لا ينفذ ، والتعدد الشكلي المتناقض للموضوع ذاته ، وداخل طبيعته التي ما تزال « بكراً » وغير مكتشفة . لذلك فإن الكلمة لا تفترض شيئاً خارج حدود سياقها ، وإلا فإن ذلك الشيء يكون هو ذخائر اللغة نفسها . إن الكلمة تنسى تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض لموضوعها كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الذي هو أيضاً متعدد اللسان .

وعلى العكس من ذلك ، بالنسبة للفنان النثر ، يكشف الموضوع ، قبل كل شيء ، التعدد الشكلي الاجتماعي المتعدد اللسان لأسمائه وتحديداته وتقديراته . وبدلاً من الامتلاء الذي لا ينفذ للموضوع ذاته ، يكشف النثر كثرة من الطرق والسبل ، والممرات المرسومة داخله بواسطة وغيه الاجتماعي . وفي نفس الآن الذي يكشف النثر التناقضات الداخلية للموضوع ذاته ، فإنه يكشف من حوله لغات اجتماعية مختلفة على شاكلة اختلاط لغات « بابل » ، ذلك الاختلاط الذي يظهر حول كل موضوع . وتتخاصر جدلية الموضوع مع الحوار الاجتماعي من حول الكاتب النثر . وبالنسبة لهذا الأخير ، فإن الموضوع هو نقطة اتلاف أصوات مختلفة ، داخلها يتحمم أيضاً أن يُكوّن صوته : فمن أجل صوته تخلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية يغيرها لن تكون تلاوين نثره الأدبي قابلة للإدراك ولا « مُرْتَهَ » .

والفنان - النثر يُعيد ذلك التعدد اللساني الاجتماعي حول الموضوع بما فيه الصورة المكتملة ، المشبعة بامتلاء الأصداء الحوارية المحسوبة فنياً بالنسبة لجميع الأصوات والثيرات الجوهرية الموجودة في ذلك التعدد . لكن (كما قلنا من قبل) ليس هناك أي خطاب من النثر الأدبي - سواء كان يومياً أو بلاغياً ، أو علمياً - يستطيع أن يفلت من السير في اتجاه « ما قبل سابقاً » ، و « المعروف » وه الرأي العام » الخ . إن الاتجاه الحوارية للخطاب هو ، بطبيعة الحال ، ظاهرة خاصة بكل خطاب . إنه التثبيث الطبيعي لكل كلام حي . وعلى كل الطرق التي يسلكها نحو الموضوع ، وفي كل الاتجاهات ، يُصادف الخطاب موضوعاً آخر ، « أجنبياً » ، لا يستطيع أن يتجنب تفاعلاً حياً ، قوياً ، معه . وَخَلَدَ آدم الأسطوري ، وهو يُقارب ، بكلامه الأول ، علماً بكراً ، لم يوضع بعد موضع تساؤل ، وحده آدم ذاك - المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماماً هذا التوجه الحوارية نحو

الموضوع مع كلام الآخرين . وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس ، التاريخي ، الذي لا يستطيع تجنّبه إلا بطريقة اصطلاحية ، وفي حدود معينة فقط .

إنّه بالأحرى ، مُثير للدهشة ، كون فلسفة اللغة والألسنية قد ركّزتا اهتمامهما بالأخص على ذلك الشرط المصطنع والاصطلاحي للخطاب المجرّد من الحوار ، معتبرتّين إياه بمثابة خطاب عادي (مع إعلانهما ، في غالب الأحيان أولوية الحوار على المنولوج) . لقد دُرِس الحوار فقط باعتباره شكلاً مركّباً لبنية الكلام . لكن الصوّغ الحواري الداخلي للخطاب (سواء في إجابة الحوار أو في الملفوظ المنولوجي) الذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدلالية والتعبيرية ، وقع تقريباً تجاهله باستمرار . غير أن هذا الصوغ الحواري الداخلي للخطاب هو ، بالضبط ، الذي يتوفر على قوة مؤسّلية كبيرة . إن الصوغ الحواري الداخلي للخطاب يجد تصيره داخل سلسلة من خصائص الدلالة والتركيب والتأليف لم تدرسها مطلقاً الألسنية والأسلوبية إلى يومنا هذا (مثلما أنهما لم تدرسا حتى خصائص الدلالة في الحوار العادي) .

يُؤلّد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية ، ويتكوّن داخل فعل حوارى متبادل مع كلمة الآخر ، بداخل الموضوع . فالخطاب يَمَفِّهُم موضوعه بفضل الحوار .

وهذا لا يستنفد مسألة الصوغ الحوارى الداخلي للحوار ، فهي لا تلقى خطاب الآخرين داخل الموضوع فقط . فكل خطاب هو « موجه » نحو جواب ، ولا يمكنه أن يتّجس من التأثير العميق للخطاب - الإجابة ، المرتقب .

وفي لغة الحديث العادية ، يكون الخطاب الحي مُتجهّاً مباشرة وبُخشونة ، نحو الخطاب - الجواب المستقبّل : إنّه يستثير ذلك الجواب ، يستعجله ، ويسير للقاءه . ولتكوّنه داخل مناخ « ما قبل سابقاً » ، فإن الخطاب يكون محدّداً في نفس الوقت بالإجابة التي لم تُصدر بعد ، إلا أنها مطلوبة ومُتوقّعة مسبقاً . وهذا هو الشأن في كل حوار حيّ .

إنّ جميع الأشكال البلاغية والمنولوجية ، بِحُكم بنيتها المركّبة ، تكون مُثبّنة على مُحاور وعلى إجابته . بل إن هذا يُعتبر ، عادة ، بمثابة خصيصة تكوينية جوهرية للخطاب البلاغى^(٥) . صحيح أنه بالنسبة للبلاغة ، باستمرار ، تندمج العلاقة بِمُحاور ملموس وبالمكانة المخصّصة له ، في البنية الخارجية للخطاب البلاغى . فهُنا يكون التوجه نحو الإجابة مُعلناً ، مكشوفاً عنه ، ولملموساً .

وقد اهتم اللسانيون بهذا التوجه الصريح نحو المحاور وإجابته داخل الحوار العادي وفي الأشكال البلاغية . لكن هنا ، أيضاً ، توقّفوا بالأخص عند الأشكال المرتبطة المُؤمّضة للمُحاور ، ولم يبحثوا عن تأثير هذا الأخير على الطبقات العميقة للمعنى والأسلوب . إنهم لم يبحثوا سوى مظاهر الأسلوب المفروضة من جانب مُقتضيات الفهم والوضوح ، أي بالضبط تلك المظاهر المجردة من الحوار الداخلي والتي لا تولى اهتماماً للمُحاور إلا بصفته شخصاً يفهم بكيفية سلبية ، لكنه لا يجيب ولا يعترض بكيفية إيجابية .

كل كلام ، كيفما كان ، مُوجّه نحو إجابة مُتفَهِّمة ، غير أن هذا التوجه لا يَتَفَرَّد بفعل مستقل ، ولا ينجم عن التركيب . فَالتَفَهُّم المتبادل قوة رئيسية تُسهم في تكوين الخطاب : إنه إيجابي ، مُلْتَرَك من لَدُن الخطاب باعتباره مقاومة أو مساندة ، وباعتباره إغناء .

إن فلسفة اللغة والألسنية يعرفان فقط الفَهْم السلبي للخطاب ، خاصةً على صعيد اللغة العامة ، أي أنهما يَتَجانِبُانِ بِنَفْثِهما المعنى المَحايد للملفوظ ، ولا يَتَجانِبُانِ بِمَعْنَاهِما الرَّاهِن .

ونحن نرى أن المعنى اللساني للملفوظ معين ، يُلْتَرَك من خلال خلفيه اللغة ومعناها الحقيقي ، ومن خلال خلفيه ملفوظاتٍ أخرى ملموسة متصلة بنفس التيمة ، وخلفية آراء ثانية ووجهات نظر وتقديرات قائمة في لغات مختلفة . بعبارة أخرى ، فإن معنى ملفوظ ما ، يدرك من خلال خلفية كُلِّ ما يُعَقَّد مسيرة أي خطاب نحو موضوعه . لكن الآن ، تتقدم هذه البيئة المتعددة اللسان من الكلمات « الأجنبية » إلى المتكلم لادخال الموضوع ، وإنما داخل قلب المُحَاوِر باعتباره خلفيته المدركة ، المثقلة بالأجوبة والاعتراضات . وكل ملفوظ يتجه نحو هذه الخلفية التي ليست لسانية ، بل غيرية وتعبيرية . وعندئذ يحدث لقاء جديد للملفوظ بكلام الآخرين ، يُمارس تأثيراً جديداً ونوعياً على أسلوبه .

إن إدراكاً سلبياً للمعنى اللساني لا يعتبر إدراكاً : إنه مجرد أحد عناصره التجريدية . غير أن فهماً ملموساً أكثر ، لكنه سلبي ، لمعنى الملفوظ ولقصد المتكلم ، إذا ظل سلبياً ، بل تكرارياً ، لا يفيد شيئاً في فهم الخطاب ، ولا يفعل أكثر من أن يُضاعفه ، هادفاً في أحسن الحالات ، إلى إعادة إنتاج ماسبق فهمه . فهذا الفهم لا يتعدى السياق ولا يفني ، في شيء ، التصور . لأجل ذلك ، فإن الفهم السلبي ، إذا أخذ المتكلم بالاعتبار ، لا يمكنه أن يُضيف إلى أقواله أي عنصر جديد . ذلك أن المقتضيات الوحيدة ، السلبية تماماً ، التي يمكن أن تنحدر من مثل هذا التصور السلبي ، مثل المزيد من الوضوح وقوة الإقناع والقابلية ، الخ .. تُترك المتكلم داخل سياقه ومنظوره الخاصين ، ولها تُخرجه من حدودهما . إنها مقتضيات محايدة لخطابه ، ولا تنكسر استقلاله .

وفي حياة لغة الكلام الواقعية ، يكون كل فهم ملموس إيجابياً : إنه يُدْجِج ما يجب فهمه ضمن منظوره الغيري والتصور الخاص ، ويكون وثيق الارتباط ببجواب ، وباعتراضٍ محلل وبموافقة . بمعنى ما ، تعود الأولوية إلى الإجابة باعتبارها مبدأ إيجابياً : فهي التي تخلق مجالاً مُستَقِماً على الفهم ، وتُمهّد بكيفية دينامية ومُهمِّمة . والفهم لا ينتزع إلّا داخل الجواب ، فالفهم والإجابة مُمتزجان جليداً ويتشارطان بالتبادل ، ويتعطر أحدهما بدون الآخر .

إن الفهم الإيجابي ، بإشراكه ، على هذا النحو ، ما يجب فهمه ، مع المنظورات الجديدة للشخص الذي يريد أن يفهم ، إنما يُقيم سلسلةً من العلاقات المتبادلة المُعقَّدة ، ومن التناغمات والتوافرات مع ماهو مفهوم ، كما يُغيّنه بعناصر جديدة . وعلى هذا الفهم يُعَوَّل المتكلم . لهذا فإن توجهه نحو مُحَاوِرِهِ هو توجه نحو المنظور الخاص لهذا الأخير ونحو عالمه ، وهو بذلك يُدخل إلى خطابه عناصر جديدة تماماً ، لأنه يُحدِّثُ عندئذٍ تفاعل بين مختلف السياقات ، ووجهات النظر ، والمنظورات ،

وأنساق التعبير والتشبيح ، ومختلف « اللهجات » الاجتماعية . يسعى المتكلم إلى توجيه خطابه بوجهة نظره المحددة ، نحو منظور الشخص الذي يريد أن يفهم ، وبحلول الدخول في علائق حوارية مع بعض مظاهره . إنه يتسلل إلى المنظور الأجنبي لمجاورته ، ويُشيد ملفوظه فوق أرض أجنبية ومن خلال الخلفية الإدراكية لمُحاوره .

وهذا المظهر الجديد للصوغ الحواري الداخلي يُميّزه عن ذلك الذي كان يُعَلِّد نفسه بالالتقاء مع كلام الآخر داخل الموضوع نفسه ، ذلك أنه هنا ، لم يعد الموضوع يضطلع بمهمة ساحة اللقاء ، بل المنظور الذاتي للمُحاور هو الذي اضطلع بذلك . أيضاً ، فإن هذا الصوغ الحواري يشتمل على طابع أكثر ذاتية وسيكولوجية و (غالباً) ما يكون عرضياً ، وأحياناً امثالياً بطريقة خشنة ، بل أنه ، في أحيان أخرى ، يُثير خصاماً جدالياً .

وفي معظم الأحيان ، خاصة في الأشكال البلاغية ، يمكن لهذا التوجه نحو المستمع ، وللصوغ الحواري الداخلي المتصل به ، أن يُخفي الموضوع : وعندئذ يصير إقناع المُحاور الملموس مشكلة مستقلة تُجَدُّ بالخطاب عن عمله الخلاق المنصب على الموضوع ذاته .

ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين داخل الموضوع ، ومع كلام الآخرين داخل الجواب المستقْب ، هي علاقة في جوهرها ، متباينة ومُولَّدة لتأثيرات أسلوبية مُميّزة داخل الخطاب ، فإنها مع ذلك ، تستطيع أن تتشابه تشابكاً وثيقاً ، وأن يصير من الصعب ، عند التحليل الأسلوبي ، التمييز بين شقّي هذه العلاقة . هكذا يتميز الخطاب عند تولستوي ، بصوغ حوارِي داخلي واضح ، سواء في الموضوع أو في منظور القارئ اللذين يدرك تولستوي خصائصهما الدلالية والتعبيرية إدراكاً حاداً . هذان الخطان في الحوار (المصوغان غالباً بصيغة الخصام الجدالي) يوجدان في اتحاد وثيق داخل أسلوب تولستوي : إن خطابه ، حتى في تصويراته الأكثر « غنائية » وفي أوصافه الأكثر « ملحمية » ، يتوافق (وكثيراً ما يتنافر) مع مختلف مظاهر الوعي الاجتماعي واللفظي المتعدد اللسان الذي يُكَبِّل الموضوع . وفي نفس الآن يتسرب هذا الخطاب بطريقة جدالية ، إلى المنظور الغيري والخيالي للقارئ متصداً أن يضرب ويُحطّم الخلفية الإدراكية المكونة لفهمه الإيجابي . بهذا المعنى ، يكون تولستوي وارثاً للقرن الثامن عشر ، وخاصة لجان جاك روسو . من ثمّ ما نلاحظه ، أحياناً ، من انكماش في الوعي الاجتماعي ذي الأصوات المتعددة ، ذلك الوعي الذي يستند إليه تولستوي في جداله ، والذي يتقلص إلى وَغِي ماهو معاصر له مباشرة ، ووعي ما يتصل بأيامه دون الارتقاء إلى وعي عصره . ينتج عن ذلك تجسيد متطرف للحوار (يكاد يكون دائماً جدالياً) . كذلك ، فإن هذا الصوغ الحواري المدرك بوضوح داخل الطابع التصويري لأسلوب تولستوي ، يستلزم ، أحياناً ، تطبيقاً تاريخياً – أدبياً : فنحن لانعرف مع أي شيء بالضبط تتناغم نبرة ما أو تتنافر ، ومع ذلك فإنّ التناغم والتنافر يكونان جزءاً من مقتضيات أسلوبه الضرورية^(١) . صحيح أن ذلك التكتيف المتطرف (أحياناً يكاد يقترب من التكتيف الذي نَجده في رواية سلسلة) لا يكون ملتحماً إلا بالمظاهر الثانوية ، وبتضخيمات الحوار الداخلي لخطاب تولستوي .

وفي جميع تلك المظهرات للحوار الداخلي في الخطاب (الداخلي يختلف عن الحوار الخارجي المركب) ، تكون العلائق مع خطاب وملفوظ الآخرين ، جزءاً من مقتضيات الأسلوب . فالأسلوب يحتوي ، عضوياً ، على جماع عناصره الخاصة مترابطة بعناصر السياق « الأجنبي » . إن السياسة الداخلية للأسلوب (تلازم العناصر) تُعَدُّ لها سياسته الخارجية (العلاقة بخطاب الآخرين) . ومن ثم يمكن القول بأن الخطاب يعيش على حدود سياقه وعلى حدود سياق الآخرين .

هذه الحياة المزدوجة هي أيضاً حياة الإجابة في كل حوار حقيقي : إنها تشيّد ويتم تصورها داخل سياق حوار بكامله ، مؤلف من عناصر « للذات » (من وجهة نظر المتكلم) ، وعناصر « للآخر » (من وجهة نظر « شريكه ») . ومن هذا السياق المختلط المكوّن من خطابات « الذات » ومن الخطابات « الأجنبية » ، عنها ، لا يمكن إزالة إجابة واحدة بلون أن يفقد السياق معناه ويبرته . فالإجابة جزء عضوي من كلّ متعدد الأصوات .

كما رأينا ، فإن ظاهرة الصوغ الحوارية الداخلي تكون متجلية بشكل أو بآخر ، في جميع مجالات الكلام الحي . لكن إذا كان الصوغ الحوارية ، في النثر خارج - الأدبي (البلاغي ، المعتاد ، العلمي) يتفرد عادة بفعل مستقل وينتشر في حوار مباشر ، أو في بعض الأشكال الأخرى المعبر عنها تركيبياً من خلال التجزئة والجدال مع كلام الآخرين ، فإنه في النثر الأدبي ، على العكس من ذلك ، وخاصة في الرواية ، حيث الصوغ الحوارية يَسْتَعِدُّ من الداخل المفهمة ذاتها لموضوعه والتعبير عنها بمساعدة الخطاب ، مُحَوِّلاً بذلك دلالة الخطاب وبنية التركيبية ، فيُغْنُو هنا ، تبادل التوجه الحوارية وكأنه حدث الخطاب نفسه ، مُضْفِئاً عليه الحركة والدرامية من الداخل ، وأيضاً على كل واحد من عناصره .

وفي معظم الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق للكلمة) لا يكون الصوغ الحوارية الداخلي ، كما أوضحنا ، مستعملاً بطريقة أدبية . إنه لا يدخل في « الموضوع الإستيقيني » للعمل الأدبي ، بل يَحْنَفُ ويخمد ، اصطلاحاً ، داخل الخطاب الشعري . وبالمقابل ، يصير الصوغ الحوارية في الرواية ، أحد مظاهر الأسلوب النثري الأساسية ويتلاءم مع تشييد أدبي خاص .

غير أن الصوغ الحوارية الداخلي لا يمكن أن يصبح تلك القوة الخلاقة للشكل إلا حين يتم إخصاب التناقضات والتناقضات الفردية بتعدد لغوي اجتماعي حيث التناغمات الحوارية تُكْوِي ، لا فوق قِسَم الخطاب الدلالية (مثلاً هو الشأن في الأجناس البلاغية) وإنما تتسرب إلى طبقاته العميقة ، مضفية طابع الحوار على اللغة ذاتها وعلى رؤيتها للعالم (الشكل الداخلي للخطاب) . وأيضاً لا يمكن أن يصبح قوة خلاقة إلا حيث يولد حوار الأصوات تلقائياً من حوار « اللغات » الاجتماعية حيث يبدأ ملفوظ الآخرين يَرِنُ وكأنه لغة « أجنبية » اجتماعياً ، وحيث يصير الآن ، تَوَجُّه الخطاب وسط الملفوظات « الأجنبية » تَوَجُّهاً وسط اللغات « الأجنبية » اجتماعياً ، داخل حدود نفس اللغة القومية ..

في الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق) لا يُسْتَعْمَلُ الصوغ الحوارية الطبيعي للخطاب بكيفية

أدوية ، لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين ، خارج حدوده . إن الأسلوب الشعري هو ، اصطلاحاً ، مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين ، ومن كل نظرة ، نحو خطاب يصدر عن آخر .

كذلك ، يكون غريباً عن الأسلوب الشعري أي نظر مهما كان ، في اللغات الأجنبية ، وفي إمكانات معجم آخر ، وفي دلالة وأشكال تركيبية ووجهات نظر لسانية أخرى . نتيجة لذلك ، فإن الأسلوب الشعري يجهل الشعور بوجود حدود ، أو تاريخية ، أو تحديد اجتماعي ، أو خصيصة للغة الخاصة ؛ وإذن ، فإنه يجهل كل علاقة نقدية ، مُعَيَّدة ، مع لغته الخاصة باعتبارها إحدى اللغات الكثيرة القائمة داخل التعدد اللساني ، وبترباط مع هذه العلاقة النقدية (لو وُجِدَتْ) لا يُسلم نفسه كليةً ولا يُعطي للغة مُعَيَّنة كل معناها .

بطبيعة الحال ، لا يستطيع أي شاعر ، وُجد تاريخياً محاطاً بتعدد حيّ ، لساني وصوتي ، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته ، إلّا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موضعاً داخل الأسلوب الشعري لأعماله دون أن يُحطمه ودون أن يترجمه إلى نثر ، ودون أن يُحوّل الشاعر إلى ناثر .

في الأنجاس الشعرية ، يتحقق الوعي الأدبي (بمعنى جميع نوايا التعبير والمعنى لدى الكاتب) مُعَيَّناً كاملاً داخل لغته ، ويكون محايثاً لها بكليته ، ويعبر عن نفسه من خلالها مباشرة وتلقائياً بدون قيود ولا مسافات . إن لغة الشاعر هي لغته هو . إنه يجد نفسه داخلها برمته ، وبدون شريك يُقاسمه إياها . إنه يستعمل كل شكل وكل كلمة وتعبير في معانيها المباشرة (« بدون مزدوجتين » يمكن القول) ، أي أنه يستعملها وكأنها التعبير الخالص والتلقائي عن قصده . ومهما تكن « الآلام اللفظية » التي يُعاني منها الشاعر أثناء الإبداع ، فإن لغة العمل المبدع أداة طيعة ملازمة تماماً لمشروعه الشعري .

في العمل الشعري ، تتحقق اللغة كأنها لغة أكيدة ، حاسمة ، حاضنة كل شيء . وبواسطتها ، عن طريق أشكالها الداخلية ، يُصير الشاعر ، يفهم ويتأمل . وعندما يعبر عن نفسه ، لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة « أخرى » ، « أجنبية » . لغة الجنس الشعري هي عالم بطليموسي ، واحد وفريد ، وخارجه لا يوجد شيء ولا تُستشعر حاجة . ذلك أن فكرة وجود كثرة من العوامل اللسانية الثابتة والمعيرة في آن ، هي ، عُضُوباً ، في غير مُتناول الأسلوب الشعري .

إن عالم الشعر ، مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله ، هو دائماً عالم مُضاء بخطابٍ وحيد ومُستقص على الدحض . فالتناقضات والصراعات ، والشكوى ، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات ؛ وبكلمة واحدة ، تظل داخل مادة البناء الشعري لكنها لا تنتقل إلى اللغة . ففي الشعر ، يجب أن تكون لغة الشك لغة أكيدة .

ويقتضي الأسلوب الشعري ، أساساً ، مسؤولية الشاعر الدائمة والمباشرة تجاه لغة مجموع عمله وكأنها لغته . عليه أن يتضامن كليةً مع كل واحد من عناصرها ، ونبراتها ، وتلويحاتها . إنه في خدمة

لغة واحدة، ووعى لساني واحد. ولا يستطيع الشاعر أن يجعل وعيه الشعري ومشاريعه الخاصة في مقابل اللغة التي يستخدمها، مادام يوجد داخلها كلية؛ فهو، إذن، لا يستطيع، في حدود أسلوبه، أن يتخذ من اللغة موضوعاً للإدراك والتفكير أو ربط العلاقة. فاللغة مُطعنة له فقط من الداخل، بقدر ما يُشيد نواياه، وليست من الخارج، بما لها من خصوصية نوعية وحدود موضوعية. وفي حدود الأسلوب الشعري، تكون النوايا المباشرة، بدون تحفظ، المشروعة تماماً في اللغة، غير متلائمة مع تقديمها الموضوعي (باعتبارها حقيقة لسانية محدودة اجتماعياً وتاريخياً). إن أخذنا اللغة ووحدانيتها شرطان لازمان لفردية الأسلوب الشعري المباشرة والقصدية، وللإبقاء عليه داخل المونولوج.

هذا لا يعني، بطبيعة الحال، أن «لهجات» مختلفة، بل ولغة أجنبية، لا يمكن أن تنسربا إلى العمل الشعري. صحيح أن الإمكانيات محدودة: فليس هناك مجال للتعدد اللساني إلا في الأجناس الشعرية «الدنيا» مثل قصائد المهجاء والشعر الكوميدي الخ. إلا أن التعدد اللساني (لغات اجتماعية — إيديولوجية أخرى) يمكن إدماجها داخل الأجناس الشعرية الدقيقة، وأساساً من خلال أقوال الشخصيات. لكن هنا، يكون التعدد اللغوي مُتَوَضَّعاً. إنه مُقدم، إجمالاً، وكأنه شيء، وليس على نفس مستوى لغة العمل الشعري الحقيقية: إنه الإشارة المُشَفَّعة للشخصية، وليس الكلام الذي يُشَفَّع. هنا، لا تدخل عناصر التعدد اللساني وهي متوفرة على الحقوق المخولة للغة أخرى ستحمل وجهات نظرها الشخصية، وستسمح بقول ما لا يمكن قوله في اللغة الخاصة، وإنما تكون لها حقوق شيء مُشَفَّع. فالشاعر يتكلم أيضاً في لغته الخاصة عما هو أجنبي عنه. إنه لا يلجأ قط، لأجل إضاعة عالم أجنبي، إلى لغة الآخرين باعتبارها أكثر ملاءمة لذلك العالم. وسنوضح فيما بعد، أن الناثر يحاول أن يقول داخل لغة الآخرين ما يخصه شخصياً (مثلاً، اللغة غير الأدبية التي يستعملها سارد أو ممثل لغة اجتماعية — إيديولوجية)؛ وكثيراً ما يقيس عالمه الخاص بالمقياس اللساني لدى الآخرين.

نتيجة للمقتضيات التي حللناها فإن لغة الأجناس الشعرية، عندما تلامس الحد الأسلوبي الأقصى للأجناس^(٧) غالباً ما تصير لغة آمرة، وثوقية ومحافظة، تَتَمَثَّرُ ضد تأثير اللهجات الاجتماعية غير الأدبية. أيضاً، من الممكن، في مادة الشعر، أن توجد فكرة «لغة شعرية» خاصة، و«لغة للآلهة»، و«لغة شعرية بتويّة»، الخ.. ومن الثابت أن الشاعر، برفضه ليثبات هذه اللغة الأدبية، يحلم بأن يخلق، اصطناعياً، لغة شعرية جديدة بدلاً من اللجوء إلى اللهجات الاجتماعية القائمة. إن اللغات الاجتماعية غريبة، مُعَيَّزة، مُمَوَّضعة ومحصورة اجتماعياً؛ لكن لغة الشعر، المخلوقة اصطناعياً، ستكون مباشرة قَصْدِيَّة، حاسمة، فريدة ومُفَرَّدة. هذا ما كان عليه الحال في بداية القرن العشرين، عندما بدأ الناثرون الروسيون يُظهرون اهتماماً مُتَحَيِّزاً باللهجات وب«الحكي المباشر». فقد حلم الشعراء الرمزيون عندئذ (بالمونت، ف. إيفانوف)، ثم المُسْتَقْبِلِيُّون، يَخْلُقُ «لغة خاصة» بالشعر، بل إنهم قاموا بمحاولات في سبيل ذلك (ف. كليتيكوف^(٨)).

إن فكرة لُغة فريدة وخاصة بالشعر هي «عينة فلسفية» طوبوية بميزة للكلمة الشعرية : إنها مبنية على الشروط والمقتضيات الحقيقية للأسلوب الشعري الكافية للغة واحدة قصدية بكيفية مباشرة ، انطلاقاً منها تكون اللغات الأخرى (لغة الكلام ، ولغات الصفقات ، ولغة الثرائخ ...) مدركة وكأنها متوضعة وليست بأية حال معادلة لها^(٩) . وفكرة « لغة شعرية » خاصة ، تُعبر دائماً عن التصور البطليموسي المتعلق بعالم لساني مؤسَّس .

إن اللغة ، بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة ، لم تكن أبداً لغة وحيدة . إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقاً نحوياً مجرداً مكوناً من أشكال معيارية ، ومحولاً عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية . فالخياة الاجتماعية الراسخة والضرورة التاريخية تُخلقان ، داخل لغة قومية وحيدة بكيفية مجردة ، عدداً وافراً من العوالم الملموسة ومن المنظورات الأدبية والإيديولوجية والاجتماعية المغلفة على نفسها ، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغة تتجلى بمضامين مختلفة دلالية وخلقية ، وتُربن رنيناً متبايناً .

واللغة الأدبية نفسها ، المتكلم بها والمكتوبة ، لكونها فريدة لا فقط استناداً إلى علاماتها العامة اللسانية بكيفية تجريدية ، وإنما طبقاً لأشكال تأويلاتها ، هي لغة مُتَضَكَّةٌ طبقاتٍ ومتعددة لسانية يظهرها الملموس الذي هو دلالي وتعبيري في نظر الغير .

ويكون ذلك التضييد محدداً ، قبل كل شيء ، عن طريق الأجهزة العضوية النوعية للأجناس التعبيرية . فأمثال هذه الملامح أو تلك من اللغة (القاموسية ، الدلالية ، التركيبية أو غيرها) تكون وثيقة الالتحام بالنوايا وبالنسق العام للتعبير المتصل بهذه أو تلك من الأجناس : الخطابية الصحفية ، الأدبية — الدنيا (الرواية المسلسلة) ، والأجناس المتنوعة للأدب الكبير . وتتخذ بعض ملامح اللغة العطر النوعي لجنسها التعبيري ، فتلتحم بوجهة نظره ، وبطريقة تناوله ، وبشكله في التفكير ، وبتلاوينه ونبرته .

وإلى جانب هذا التضييد للغة إلى أجناس ، يضاف تضييد آخر يختلط بالأول تارة بتطابق معه ، وطورا يتعد عنه ، وهو التضييد المهني للغة (بالمعنى الواسع) : لغة المحامي ، والطبيب ، والتاجر ، والسياسي ، والمعلم ، الخ .. وطبيعي أن هذه اللغات لا تتباين بسبب معجمها وحده ، بل هي تستتبع أشكالاً محددة من التوجه القصدي ، ومن أشكال التأويل والتقدير الملموسين . وحتى لغة الكاتب (الشاعر ، والروائي) يمكن إدراكها وكأنها رطانة مهنية إلى جانب الرطانات الأخرى .

ما يهمنا ، هو الجانب القصدي ، أي الدلالة الغريبة وتعبيرية ذلك التضييد في « اللغة المشتركة » . ذلك أن تركيب اللغة اللساني والمحايد ليس هو الذي يتضد ويتباين ، وإنما نواياها الممكنة المبعثرة : إنها تتحقق داخل اتجاهات محددة ، وتمتلئ بمضمون محدد ، وتتجسد ، وتخصص ، وتستشع بأحكام قيمة ملموسة ، وترتبط بأشياء معينة ومنظورات تعبيرية متصلة بالأجناس والمهن . داخل هذه المنظورات ، ومن أجل المتكلمين أنفسهم ، تكون لغات الأجناس ورطانات المهن تلك ، قصدية مباشرة وكاملة الدلالة ، وتعبيرية تلقائياً . لكن في الخارج ، بالنسبة

لأولئك الذين لا يشاركون في تلك المنظورات القصدية ، فإنه يمكن للغات والطرقات أن تكون غيرية ، مميزة ، مثيرة ، الخ .. بالنسبة للذين يقعون في الخارج ، فإن النوايا المسندة لتلك اللغات تتقوى وتصبح حدوداً دلالية وتعبيرية ، فتثقل الكلام وتُفْسِدُه بالنسبة لهم ، وتعتقد استعماله المباشر ، القصدي بدون تحفظ .

لكن القضية لا تنتهي بتضييد اللغة الأدبية إلى أجناس وميَّهن . فبالرغم من أن هذه اللغة ، في نواتها البدئية ، كثيراً ما تكون مُتجانسة اجتماعياً باعتبارها اللغة الرئيسية المتكلم بها والمكتوبة لدى فئة اجتماعية ، فإنها تحتفظ ، مع ذلك ، باختلاف اجتماعي ، بتضييد اجتماعي يمكنه أن يصبح ، في بعض الفترات ، اختلافاً ملحوظاً . هنا وهناك ، يمكنه أن يطابق تضييداً للأجناس وللميَّهن ، إلا أنه في الواقع ، بطبيعة الحال ، مستقل استقلالاً ذاتياً تاماً ونوعياً .

إن جميع الرؤيات للعالم الدالة اجتماعياً ، قادرة على بَعَثة النوايا المفترضة للغة ، وذلك بتحقيقها تحقيقاً ملموساً . وتستطيع التيارات الأدبية وغير الأدبية والنوادي والمجلات ، والصحف ، وحتى بعض الأعمال الأدبية الكبرى وبعض الأفراد ، يستطيعون جمعاً ، بحسب أهميتهم الاجتماعية ، أن يُضدوا اللغة ، وأن يُثقلوا كلماتها وأشكالها بواسطة نواياهم ونبراتهم النموذجية ، وبذلك يفصلونها عن التيارات والأحزاب والأعمال الأدبية والأفراد الآخرين .

ولكل تظاهرة لفظية هلمة اجتماعياً ، القدرة على أن تُوصل — أحياناً لأمد طويل ولييعة واسعة — نواياها إلى عناصر اللغة المدمجة في مقاصدها الدلالية والتعبيرية ، وعلى أن تفرض على تلك العناصر تولينات محدَّدة من المعاني والنبرات ذات القيمة المحدَّدة . هكذا يمكن خلق الكلمة — الشعر ، والكلمة — الشئمة ، والكلمة — الإطراء ، الخ ..

في كل فترة تاريخية من الحياة الإيديولوجية واللفظية ، يَمْتَلِكُ كل جيل ، داخل كل واحدة من فئات المجتمع ، لغته . فضلاً عن ذلك ، باختصار ، فإن كل عهد له « لهجته » ومعجم مفرداته ، ونسقه في التمييز الخاص ، وهي يَدَوْرُها تَتَبَّانِ حسب الطبقة الاجتماعية ، والمؤسسة المدرسية ، وحسب عوامل أخرى في التضييد . (لغات التلميذ — الضابط ، وتلميذ المدرسة الثانوية ، ولغة الواقعي ، هي لغات مُتباينة) ؛ إنها جميعها نموذجية اجتماعياً مهما يبلغ وسطها الاجتماعي من الضيق والمحدودية . بل يمكن في أقصى حد ، أن تعتبر رطانة عائلية عنصراً اجتماعياً ، مثل رطانة عائلة لارتييف التي قدمها تولستوي بمفرداتها الخاصة وبنسقتها في التمييز الخصوصي^(١) .

أخيراً ، في هذه الفترة أو تلك ، تتمايز لغاتٌ من مختلف فترات وعهود الحياة الاجتماعية — الإيديولوجية . بل إنه توجد حتى لغة للأيام : بالفعل ، فإن « أمس » و « اليوم » ليس لهما ، بمعنى ما ، نفس اللغة على الصعيد الاجتماعي — الإيديولوجي والسياسي ؛ فلكل يوم ظرفيته الاجتماعية — الإيديولوجية والدلالية ، ومعجمه ، ونبراته ، وشعاره ، وشئامه وإطراءاته . والشعر ، في لغته ، ينزع الصفة الشخصية عن الأيام ؛ لكن النثر ، كما سنرى ، غالباً ما يُفْردها عن قصد ، ويُعطِها مُشخصين مُجسدين يجعلهم مُتجاوبين حوالياً عبر حوارات روائية درامية .

هكذا ، إذن ، تكون اللغة ، في كل فترة من وجودها التاريخي ، مُنوعة تماماً : إنه التعايش المجسّد للتناقضات الاجتماعية — الإيديولوجية متوزعة بين ماضي وحاضر ، وبين مختلف فترات الزمن الماضي ، ومختلف الفئات الاجتماعية — الإيديولوجية للزمن الحاضر ، ومتوزعة بين تيارات ، ومدارس ، وحلقات ، إلخ .. وهذه « اللهجات » للتعدد اللساني تتقاطع بعدة طرائق ، مُكوّنة « لهجات » جديدة ، نموذجية اجتماعياً .

بين كل تلك « اللهجات » توجد تمييزات منهجية عميقة . فعلاً ، ففي أساسها توجد مبادئ للالتقاء والتكوين متنافرة تماماً (في بعض الحالات ، يتعلق الأمر بالوظيفة ، وفي حالات أخرى ، بالمضمون التيماتى ، وفي حالة ثالثة ، مبدأ اجتماعي — لهجوي بحصر المعنى) . كذلك ، فإن اللغات لا تتناوب فيما بينها بل تتشابك بطرائق مختلفة (لغة أوكراينا ، لغة القصيدة الملحمية ، لغة بداية الرمزية ، لغة الطلاب والأطفال والمتفك المتوسط ، ولغة التشيع لنتيشه ، وهكذا دواليك) . قد يبدو أن مصطلح « لغة » نفسه ، يفقد ، هنا ، كل معناه لأنه لا يوجد ، ظاهرياً ، صعيدٌ وحيد لمقارنة كل هذه « اللغات » .

والواقع ، أنه يوجد ، مع ذلك ، صعيد مشترك يُبرز منهجياً المقابلة التي قُمنّا بها : فجميع لغات التعدد اللساني ، مهما تكن الطريقة التي قُرِدت بها ، هي وجهات نظر نوعية حول العالم ، وأشكال لتأويله اللفظي ، ومنظورات غيرته دلالية وإخلاقية . بهذه الصفة ، يمكنها جميعاً أن تتجابه ، وأن تُستعمل بمثابة تكلمة مُبادلة ، وأن تدخل في علاقات حوارية . بهذه الصفة ، تلتقي وتعايش داخل وعي الناس ، وقبل كل شيء داخل وعي الفنان — الروائي الخلاق . وبهذه الصفة أيضاً ، تعيش حقيقة ، وتُصارع ، وتتطور داخل التعدد اللساني الاجتماعي . لأجل ذلك ، تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعاً لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يَجْمَع الأساليب البارودية لِلْغَايَةِ أجناس متنوعة ، ومظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغات مهنية ملتزمة ، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية (مثلاً ، ما نجده في الرواية الانجليزية الساخرة) . جميع تلك اللغات يمكن أن يجتذبها الروائي لتسقيق تيماتاته وتخفيف حدة التعبير (غير المباشر) عن نواياه وأحكامه القيمية . لأجل ذلك يُلجأ باستمرار ، على المظهر الغيري ، الدلالي والتعبيري ، أي القصدي ، لأنه القوة التي تُضدّ وتنوع اللغة الأدبية ، ولا نولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية (زخارف المفردات ، تناغمات المعنى ، إلخ ..) في لغات الأجناس والطرقات المهنية وغيرها ، لأنها ، إذا جاز القول ، رواسب مُتَحَجِّرة عن سيرورة النوايا ، وعن العلامات التي أعملها العمل الحي الذي تنجزه النية المؤولة للأشكال اللسانية المشتركة . إن تلك العلامات الخارجية ، ملحوظة ومُثبتة من وجهة النظر اللسانية ، لا يمكن فهمها ودراستها بدون فهم تأويلها القصدي .

إن الخطاب يعيش خارج ذاته ، داخل تثبيت حيّ لموضوعه ، وإذا ابتعدنا كليةً عن ذلك التثبيت ، فلن يتبقى لنا فوق الأذرع سوى جثة الخطاب العارية التي لن تعلمنا شيئاً عن وُضْعِهِ الاجتماعي ولا عن مصائرهِ .

إن دراسة الخطاب في حد ذاته ، بدون معرفة تخوّ أي شيء يتطلع خارجة ، هي في مثل عبثية دراسة عذاب أخلاقي بعيداً عن الواقع الذي يوجد مُنبأ عليه والذي يُحدده .

ويبرزنا الجانب القصدي في تنضيد اللغة الأدبية ، نستطيع إذن ، أن نضع على نفس المستوى ظاهرات مفرطة في اللاتجانس (من وجهة نظر المنهجية) مثلاً نضع لهجات اجتماعية — مهنية ، ورويات للعالم وأعمال أدبية فردية ، لأن جانبا القصدي هو الذي يكون الصعيد المشترك حيث يمكنها أن تكون جميعها متجانسة ، وبطريقة حوارية إضافة لذلك . والحقيقة أن بالإمكان قيام علائق حوارية (خاصة) بين « اللغات » كيفما كانت ، مما يدل على أن من الممكن إدراكها باعتبارها وجهات نظر حول العالم . ومهما تختلف القوى الاجتماعية المنتجة لعمل التنضيد (المهنة ، الجنس التعبيري ، الاتجاه ، الشخصية الفردية) فإن هذا العمل نفسه يعود ، حيث كان ، إلى إشباع للغة (نسبياً) طويل ، له دلالة اجتماعياً (جماعياً) ، وهو إشباع يتم بواسطة نوايا ونبرات محددة وبالتالي مُقيدة .

وكلما دام ذلك الاشباع المنضد ، كلما اتسع المحيط الاجتماعي الذي يشمله الإشباع ، وإذن : كلما عظمت القوة الاجتماعية المنتجة للتنضيد ، كلما كانت واضحة وقاهرة البصائر والتعديلات اللسانية لعلامات اللغة (للرموز اللسانية) التي تستمر موجودة في اللغة من جراء تأثير تلك القوة ، انطلاقاً من التلاوين الدلالية القادرة (وإذن ، الاجتماعية) حتى المؤشرات للهجوية الأصلية (الصوتية والمورفولوجية وغيرها) ، التي تسمح مسبقاً بأن نتحدث عن لهجة اجتماعية خاصة .

كنتيجة لعمل جميع القوى المنضدة تلك ، تكف اللغة عن الاحتفاظ بأشكال وكلمات محايدة لا تنتمي لأحد : إنها مُبعدة ، مُسندة بنوايا ، ومُثيرة من أولها لآخرها . وبالنسبة للوعي الذي يعيش داخل اللغة ، فإن هذه الأخيرة ليست نسقاً مجرداً من الأشكال المعيارية ، وإنما هي رأي متعدد اللسان حول العالم . وجميع الكلمات تستحضر مهنة ، جنساً تعبيرياً ، نزعة ، طرفاً ، عملاً أدبياً محدداً ، رجلاً معيناً ، جيلاً ، عمراً ، يوماً ساعة . وكل كلمة تُحيل على سياق أو عدة سياقات ، داخلها عاشت وجودها السنود اجتماعياً . جميع الكلمات والأشكال مسكونة بالنوايا . ولا مفر من أن تكون للكلمة تناغمات السياق (تناغمات الأجناس التعبيرية ، والتوجهات ، والأفراد) .

والواقع ، بالنسبة للوعي الفردي ، أن اللغة بصفتها تكتلماً اجتماعياً — إيديولوجياً حياً ، ورأياً متعدد اللسان ، فإنها تتوضع عند الحد الأقصى من منطقتها ومن منطقة الآخرين . فكلمة اللغة هي كلمة نصف — أجنبية ؛ وستكف عن أن تكون كذلك عندما يُمكنها التكلم نيته ونيرته ، وحينما يمتلكها ويُدبرها على مطعمه الدلالي والتعبيري . وإلى حدود اللحظة التي يتم فيها امتلاك الخطاب ، فإنه لا يكون موجوداً داخل لغة محايدة ، لا شخصية (لأن التكلم لا يأخذ الخطاب من قاموس) ؛ إنه موجود على شفاة أجنبية ، وداخل سياقات غريبة ، وفي خدمة نوايا أجنبية ، ومن هنا بالذات يجب أخذ الخطاب وجعله خطاباً « خاصاً » . ولا تلازم جميع الخطابات ، بنفس السهولة ، مع هذا الاغتناب وهذا التملك ؛ إذ الكثير منها يقاوم بصلابة ، وبعضها الآخر يظل

« أجنبياً » وَيَؤْنُ بكيفية غريبة داخل فَمِ المتكلم الذي استولى عليها ؛ إنها لا تستطيع أن تمتزج بسياقه ، فتسقط خارجه . تكون كما لو أنها ، خارج لإرادة المتكلم ، قد وَضَعَتْ نفسها « بين مزدوجين » . إن اللغة ليست بيئة محايدة . إنها لا تصبح بسهولة وبِحرية ، ملكيةً للمتكلم . إنها مسكونة ومُكْتَظَّةٌ بالنوايا الأجنبية ؛ والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سرورة وَغَرَّةٌ ومعقَّدة !

لقد تَقَبَّلْنَا الوحدة اللسانية بكيفية تجريدية (لهجوية) في اللغة الأدبية . لكن هذه الأخيرة أَبْعَدُ ما تكون عن لهجة مُغلَقة . فَمَسْبَقاً يمكن أن يَقُومَ بين اللغة الأدبية المتكلم بها ، المألوفة ، وبين اللغة المكتوبة ، حدٌ على درجة من الوضوح . وكثيراً ما يتطابق تمييز الأجناس مع التمييزات اللهجوية (مثلاً ، في القرن ١٨ ، بين « الأجناس العليا » بلغة الكنيسة السلافية ، وبين « الأجناس الصغرى الدنيا » في المحادثات العادية) . وأخيراً ، فإن بإمكان بعض اللهجات أن تكتسب المشروعية داخل الأدب ، وبذلك يمكنها المساهمة إلى حد ، في اللغة الأدبية .

ومن الواضح ، أن اللهجات ، بِدُخُولِهَا إلى الأدب ومساهمتها في لغته ، تفقد صفةً كونها أنساقاً اجتماعية — لسانية مغلقة . إنها تتشَوَّه ؛ وحاصل الكلام ، فإنها تكفُّ عن أن تكون ما كانت عليه بصفتها لهجات . غير أن هذه اللهجات ، من جانب آخر ، تحافظ عند دخولها إلى اللغة الأدبية ، على مَروَنتها اللهجوية ، وعلى لغتها « الأخرى » ، كما أنها تُشَوِّه اللغة الأدبية التي تدخل إليها (واللغة الأدبية بدورها تكفُّ عن أن تكون أصيلة بمعنى) ، نتيجة لأساقفها الاجتماعية — اللسانية المغلقة . إن اللغة الأدبية ظاهرة أصيلة بمعنى ؛ مثل أيضاً الوعي اللساني لدى الإنسان المتوفر على ثقافة أدبية والذي يكون مرتبطاً بها . فعند هذا الأخير ، يصبح التنوع القصدي للخطابات (وهو تنوع يوجد في كل لهجة حية ومغلقة) تنوعاً في اللغات . فالأمر لا يتعلق بلغة ، وإنما بمحوار لغات .

إن اللغة القومية الأدبية لشعب متشعب بالثقافة ، وأساساً بالثقافة الروائية ، ومتوفر على تاريخ لفظي وإيديولوجي غَنِيٍّ وكثيف تبدو ، في الواقع ، وكأنها عالم صغير مُنظَّم ، يعكس العالم الكبير للتعبد اللساني لا فقط القومي ، بل الأوربي . إن وحدة اللغة الأدبية ليست هي وحدة نسق لساني مُغلَق : إنها الوحدة الأصلية جداً لِـ « اللغات » التي دخلت في اتصالٍ واعترفت كل منها بالأخرى . (إحداها هي « اللغة الشعرية » بالمعنى الضيق) . تلك هي خصوصية المعضلة المنهجية للغة الأدبية .

وعندما يُصْبِح الوعي الاجتماعي — الأيديولوجي الملموس خَلْقاً بِشَاطِئٍ ، أي يغدو نشيطاً أدبياً ، فإنه يَكْثِفُ عن نفسه ، مسبقاً ، عاطلاً بتعدد لساني ، من خلال لغة وحيدة غير قابلة للنقاش وحاسمة . دائماً وفي كل مكان ، وفي جميع عصور الأدب المعروفة تاريخياً ، يكشف الوعي النشط أدبياً للغاتٍ وليس لغة واحدة . إنه يجد نفسه أمام ضرورة اختيار لغة . وفي كل واحدة من مظهراته الأدبية اللفظية ، ينتج به نشاط وسط التعدد اللساني ، ويحتل داخله موقعا ، ويختار « لغة » . إنه فقط ببقاء الإنسان داخل وجود مُغلَقٍ ، بدون كتابة ولا أفكار ، وفي معزل عن جميع سَبِيلِ الصيرورة الاجتماعية — الأيديولوجية ، يستطيع ألا يدرك هذا النشاط اللساني الانتقائي ، ويمكنه ، عندئذ ،

أن يظل داخل اليقين المطلق ، والتعيين المسبق للغة الخاصة .

والحقيقة أنه حتى مثل ذلك الإنسان المنعزل لا تكون قضيته مع لغة واحدة بل مع عدة لغات ، إلا أن موضع كل واحدة منها يكون مشيداً بصلاية وغير قابل للنقاش ، ويكون الانتقال من لغة إلى أخرى مُتوقفاً وألياً بمثل ما يكون عليه الانتقال من غرفة إلى أخرى . ولا تصادم تلك اللغات داخل وغيه ، وهو لا يحاول أن يربط بينها ، ولا أن ينظر إلى واحدة منها « بعيون » الأخرى .

على هذه الشاكلة كان الفلاح الأمي البعيد بمسافات طويلة عن كل مركز ، والغارق بسذاجة وسط وجود يومي يظنه جامداً أو ثابتاً ، يعيش وسط عدّة أنساق لسانية : كان يُصلي لله في لغة (سلاوية الكنيسة) وكان يغني في لغة أخرى ، ويتكلم داخل الأسرة لغة ثالثة ؛ وعندما كان يشرع في إملاء طلب على كاتب عمومي ، موجه لسلطات المقاطعة القروية ، كان يُجرب لغة رابعة (رسمية ، سليمة ، منبثة من « ركام الورق القديم ») . وقد كانت تلك لغات مختلفة ، حتى من وجهة نظر العلامات المجردة الاجتماعية واللهجوية . لكنها لم تكن مترابطة حوارياً داخل الوعي اللساني للفلاح . لقد كان ينتقل من واحدة إلى أخرى بدون أن يفكر في ذلك وبكيفية آلية : كل واحدة منها كانت بالتأكيد في موضعها ، وموضع كل واحدة لم يكن لثناش . إن ذلك الفلاح لم يكن يعرف بعد كيف ينظر إلى اللغة (ولا إلى العالم اللفظي الذي يوازيها) « بعيون » لغة أخرى ؛ مثلاً أن ينظر إلى اللغة والعالم اليوميّين إنطلاقاً من لغة الصلاة ومن لغة الأغنية ، أو العكس^(١) .

وبمجرد ما بدأت اللغات ، داخل وغي فلاحنا يُضيء بعضها البعض ، وتبادل النقد ، وبمجرد ما تبين أنها كانت مختلفة ، بل متعددة ، وبأن الأنساق الإيديولوجية والمواقف تجاه العالم الوثيقة الارتباط بتلك اللغات ، كانت تتناقض فيما بينها ، بمجرد ما تبين ذلك فإنه بدلاً من أن يظل ساكناً إلى جانبها ، تزود من طابعها الحاسم والمعين مسبقاً ، وبدأت عنده عملية تثبيتها الانتقائي والدينامي ..

فاللغة وعالم الصلاة ، واللغة وعالم الأغنية ، واللغة وعالم الكدّ والعادات ، اللغة والعالم الخصوصيان للإدارة القروية ، اللغة الجديدة والعالم الجديد للعامل الحضري الذي جاء لإقامة محدة ، كل تلك اللغات والعوامل تتخلّى عاجلاً أم آجلاً عن توازنها الرائق عديم الشكل وتكتشف تعدديتها اللسانية .

بطبيعة الحال ، فإن الوعي اللساني أدياً ، يستتقّ تعددية لسانية أكثر تنوعاً في الأشكال وأكثر عمقاً ، سواء في اللغة الأدبية نفسها أو خارجها . وهذا الحدث الجوهرى يجب أن يتخذ نقطة انطلاق في كل دراسة أساسية عن الحياة الأسلوبية للكلمات . ذلك أن طابع التعدد اللساني المستبق ، ومنهائج التوجه إليه ، تعدد تلك الحياة الملموسة .

إن الشاعر محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة ، وبملفوظ واحد مُتعلق على مونولوجه . وهذه الأنتكار مُحايطة للأجناس الشعرية التى يلجأ إليها . وهذا ما يحدد طرائق توجّهه وسط تعدد لساني حقيقي . على الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لفته ، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع

مظاهرها ، وأن يُخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة لا لشيء آخر غيرها . يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لفته وكأنها كُلُّ قصديٍّ ووحيد : إذ لا ينبغي أن يتعكس أي تنضد ولا تنوع — للغات أو ، أسوأ من ذلك ، أي تنافر ، ملحوظ على العمل الشعري .

لتحقيق ذلك ، يُخلص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين ، ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع بعض الطبقات القصصية في اللغة وبعض سياقاتها . إنه لا يجب أن نستشعر وراء كلمات عمل شعري الصور النموذجية والمتوضعة للأجناس التعبيرية (غير الجنس الشعري نفسه) ، ورؤيات العالم (ما عدا رؤية الشاعر الوحيدة والفريدة) ، ولا أن نستشعر الوجوه النموذجية أو الشخصية للمتكلمين ، ولطريقة كلامهم ، وتأثيراتهم المميزة .

إن كل ما يدخل في العمل الشعري ، عليه أن يفرق في مياه نهر « ليبي » Léthe^(١٧) ، وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين : يجب على اللغة أن تذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية (هنا ، تكون ممكنة أيضاً التذكُّرات الملموسة) .

جلياً أنه توجد دائماً فئة محدودة من السياقات الملموسة بكيفية أو بأخرى ، والتي يجب أن تكون رابطتها مع اللفظ الشعري مُدركة . لكن تلك السياقات هي دلالية خالصة ، وإذا جاز القول ، هي مُثبِّرة بكيفية مُجردة . ومن خلال العلاقة اللسانية تكون لا شخصية ، وفي كل الحالات ، لا يجب أن نستشف من وراءها خصوصية لسانية جد ملموسة ، أو طريقة في القول ، الخ ... إنه لا يجب أن يترأى من خلف تلك السياقات وجه نموذجي اجتماعياً (احتمالاً ، شخصية — ساردة) . إنما هناك وجه واحد في كل مكان : الوجه اللساني للشاعر المسؤول عن كل كلمه وكأنها كلمته هو . ومهما كانت الأسلاك الدلالية ، والنبرات ، وتداعيات الأفكار ، والأشارات ، والتلميحات ، والتطابقات التي تنحدر من كل خطاب شعري ، عديدة وكثيرة الأشكال ، فإنها جميعها تخضع لفة واحدة ، ومنظوراً واحداً ، وليس سياقات اجتماعية ذات لغات عديدة . بالإضافة الى ذلك ، فإن حركة الرمز الشعري (مثلاً ، نشر استعاره وتمديدتها) تفرض بالضبط وحدة اللغة المرتبطة مباشرة بموضوعها . إن التعدد اللساني الاجتماعي الذي سيدخل إلى العمل الشعري ويُضد لفته ، سيجعل مستحيلًا سواء نموه الطبيعي أو حركة الرمز داخله .

ولإيقاع الأجناس الشعرية نفسه لا يساعد في شيء على تنضيد جوهري للغة . فالإيقاع ، بخلافه مساهمة مباشرة لكل عنصر من عناصر نسق الشئير في المجموع (من خلال الوحدات الأكثر مباشرة في الإيقاع) يقتل في المهد العوالم والوجه المضمر ، احتمالاً ، داخل الخطاب . على كل حال ، فإن الإيقاع يضع أمامها حواجز محدَّدة ، ولا يسمح لها بأن تنتشر وأن تتجسَّد . إنه يُؤطد ويضغظ أكثر ، الوحدة والطابع المغلق والمُوحد للأسلوب الشعري ولغة الفريدة المسلم بها من طرف ذلك الأسلوب .

نتيجة لهذا « التقشير » للنوايا والنبرات « الأجنبية » ، ونحو كل أثر للتعدد اللساني والصوتي ،

يكتسب العمل الشعري وحدة لغوية كثيفة . ويمكن أن تكون هذه الوحدة ساذجة ، وأن توجد فقط في أكثر عهود الشعر ثلثة عندما لا يتعدى هذا الأخير ، حدود فئة اجتماعية منغلقة بسناجة على نفسها ، وحيدة ، لم تثبت بعد ، ولا تكون إيديولوجيتها ولا لغتها قد تنضدت بعد تنضيداً حقيقياً . لكن ، في العادة نحس ذلك التوتر العميق والواعي للغة الشعرية الفريدة عندما ترتفع خارج سديم اللغة الأدبية الحية ، المتعددة اللسان والصوت ، لعصرها .

على هذا النحو يتصرف الشاعر.

أما النثر — الروائي (وبصفة عامة ، كل نثر تقريباً) فإنه يسلك طريقاً مختلفة تماماً . إنه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك . بل إنه يصير أكثر عمقاً (لأن ذلك يسهم في توعيته وتثريته) .

فوق هذا التنضيد وتلك التتوعات ، بل فوق اختلافات اللغة تلك ، يُشيد الروائي أسلوبه مع الحفاظ على وحدة شخصيته كمبدع ، وعلى وحدة (من نمط آخر ، صحيح) أسلوبه .

إن النثر لا يُنقي خطابه من نواياه ومن نبرات الآخرين ؛ ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني الاجتماعي ، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام ، وتلك الشخص — المحاكية المضمرة التي تراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها ؛ وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية. النهائية لعمله الأدبي ، ولمركز نواياه الشخصية .

وتتوزع لغة النثر على درجات قريبة بشكل أو بآخر ، من الكاتب ومن مستواه الدلالي الأخير : بعض عناصر لغته تعبر صراحة ومباشرة (مثلما هو الشأن في الشعر) عن نوايا المعنى والتعبير لدى الكاتب ، وعناصر أخرى تعمل على خَرْف اتجاهها ، إذ أنها بدون أن تتضمن تماماً مع تلك الخطابات ، تزيد في نبرعها بكيفية خاصة (هزلية ، ساخرة ، بارودية الخ ...) (١٢) ، وعناصر أخرى تبعد أكثر عن مستواها الدلالي الأخير وتكسر بعنف أكبر نواياها . وهناك أخيراً ، عناصر لغوية مجردة تماماً من نوايا الكاتب : إنه لا يعبر عن نفسه من خلالها (بصفته كاتباً) بل يظهرها كأنها شيء لفظي أصيل ؛ فهي ، بالنسبة له ، موضوعة تماماً . كذلك ، فإن تنضيد اللغة إلى أجناس ، مهن ، مجتمعات (بالمعنى الضيق) رؤيات للعالم ، توجهات ، فرديات ، وتعددها اللساني الاجتماعي (لهجات) عند دخولها إلى الرواية يتتَظَلَمَان داخلها بطريقة خاصة فيصيحان نسقاً أدبياً أصيلاً يعقود ويُنسق تيمة الكاتب القصصية .

هكذا يستطيع النثر أن يفصل عن لغة عمله ، وأيضاً ، بدرجات مختلفة ، عن بعض طبقاتها ومظاهرها . إنه يستطيع أن يستخدم تلك اللغة بدون أن يسلم نفسه إليها كليةً ، إنه يتركها نصف — أجنبية — أو أجنبية تماماً ، لكنه في نهاية المطاف ، يستعملها في نفس الآن ، رغم كل شيء ، لخدمة نواياه .

إن الكاتب لا يتكلم تلك اللغة التي انفصل عنها تقريباً ، بل كأنه يتكلم من خلالها ، وقد

أصبحت قوية بعض الشيء ، موضحة ومُبعدة عن شفتيه .

إن الناثر — الروائي لا يتأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعديّة الأصوات ، ولا يُحطم المنظورات والعوالم ، والعوالم الصغيرة الاجتماعية — الإيديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي : إنه يُدخلها إلى عمله . إنه يستخدم خطابات مأهولة مُسبقاً بنوايا الآخرين الاجتماعية ، ويُبرغها على خدمة نواياه الجديدة ، وعلى خدمة سيد ثاني . أيضاً ، فإن نوايا الناثر تنكسر وتحت زوايا متنوعة ، حسب الطابع الاجتماعي — الإيديولوجي « الأجنبي » ، وحسب تعزيز وتوضيح اللغات المكسرة في التعدد اللساني .

وبأخذ اتجاه الخطاب ضمن ملفوظات الآخرين ولغاتهم ، وكذلك جميع الظاهرات والإمكانات المرتبطة ، دلالة أدبية داخل أسلوب الرواية . فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم . وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي .

هذا التفرد يتطلب أسلوبية ملائمة ، لا يمكن أن تكون إلا أسلوبية موسيولوجية . فالحوار الداخلي ، الاجتماعي ، للخطاب الروائي يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس الذي يُعدّل مجموع بنيتة الأسلوبية و « شكله » و « محتواه » ، فضلاً عن أنه لا يُعدّله من الخارج وإنما من الداخل . ذلك أن الحوار الاجتماعي يَرِن داخل الخطاب نفسه ، وداخل كل عناصره ، سواء تلك التي تخص « المحتوى » أو تخص « الشكل » .

ويمثل تطور الرواية في تعميق الحوار من خلال نُشره وتهديه . إن العناصر المحايدة ، الصلبة (الحقيقة الصلبة) غير المدمجة في الحوار ، هي في تناقص . ومن ثم فإن الحوار يتقوى داخل أعماق جُزئية ، وفي نهاية الأمر ، داخل أعماق ضِمَنَرية (Intra - atomiques) . بطبيعة الحال ، فإن الخطاب الشعري هو أيضاً اجتماعي ، لكن الأشكال الشعرية تعكس سرورات اجتماعية أكثر دَوَاماً ، أو نقول بأنها تعكس « اتجاهات عريقة » من الحياة الاجتماعية . أما الخطاب الروائي ، فإنه يتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلباته ؛ إنه يقوم بِرَدِّه فعل ، كما قلنا ، بِكُلِّيته ، وبجميع عناصره .

داخل الرواية ، يخضع التعدد اللساني لتشييد أدبي . والأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تعمر اللغة (جميع كلماتها ، وجميع أشكالها) ، وتُعطيها دلالاتها الملموسة ، المُحددة ، تنتظم داخل الرواية في نسق أسلوبِي منسجم ، مُترجمة الوضعية الاجتماعية — الإيديولوجية المعيّنة للكاتب ، داخل التعدد اللغوي لعصره .

هوامش

- (١) لا تعرف الألسنة سوى تأثيرات متعادلة آلية (ولست واحة بالبعد الاجتماعي) وتخلط بين اللغات بعكس على عاصر لسانية مجردة (صوتية ومورفولوجية) .
- (٢) كتب باخтин هذه الدراسة سنة ١٩٣٤ - ١٩٣٥ . (المترجم) .
- (٣) من هذه الزاوية ، فإن الصراع مع الجانب للموضوع (فكرة العودة إلى الوعي الذاتي ، وعودة الموضوع في حد ذاته إلى الإحساس الخاص الخ) هو عصر عمير في فلسفة روسو ، وعد الطيبة والانطباعية والأكسيزم والنادائية ، وعد اتجاهات أخرى مماثلة .
- (٤) راجع شعر : هوارس ، وفلوب ، وهين ، ولاهورغ ، وأتينسكي وآخرين ، بالرغم من عدم التجانس الموجود بين أشعارهم .
- (٥) راجع في كتاب فينو- كرادوف : عن الفكر الألفي (مرشح مذكور) ، الفصل المخصص للبلاغة والشعرية ، ص ٧٥ وما بعدها ، وفيه يعطى تحدييدات مأخوذة من البلاغة القديمة .
- (٦) راجع كتاب إنسوم : ليون تولستوي ، الجزء الأول ، طبع بليجراد ، ١٩٢٨ ، وهو يشتمل على كثير من المواد الأولية حول هذا الموضوع ، مثلاً اكتشاف سياق « السعادة العائلية » المتصل براهنية اللحظة .
- (٧) مفهوم أننا نميز باستمرار الحد التالي للأحاساس الشعرية . وفي الأعمال الحقيقية تكون هناك « نبرات » جوهرية مقبولة . ويوجد عدد من المعايير المحيطة للأجاس ، تكون مأخوذة بمحاسة في فترات « تبديل » اللغات الأدبية الشعرية .
- (٨) قسطنطين نامونت (١٨٦٧ - ١٩٤٣) أسس مع ميخائيلسكي وبريوسوف ، ثالث أول جيل للرمزيين الروس المستنيرين بـ « الانعطاف » .
- فيكتور كليتيكوف (١٨٨٥ - ١٩٢٧) هو مطر « اللغة التي تذهب إلى أسد من العقل » وهي النظرية التي استوحاها المستقلون ؛ ويصير بمثابة أول شاعر مستقل روسي حقيقي .
- (٩) هذه هي وجهة نظر اللاتينية حول اللغات القومية للقرن الوسطي .
- (١٠) ليون تولستوي : في كتبه : طفولة ، مراعاة ، شباب .
- (١١) إيسا سبسط عن قصد : غلى حيد ما ، كان الفلاح الحقيقي يعرف دائماً كيف يفعل ذلك ، وكان يفعله .
- (١٢) اسم بير ورد في الميثولوجيا الأخرافية ، وهو مرادف للنسيان . كل من شرب منه يصبح في أن ينسى . (المترجم)
- (١٣) هذا يعني أن الكلمات ليست كلماتها إذا ما فهمناها بطريقة مباشرة ، وإنما تكون كلماتها هو عندما نقتل بسخرية ، أو بطريقة توضيحية ، الخ ... بعبارة أخرى ، عندما نفكر من مساحة ملائمة .

التعددية اللغوية في الرواية

التعدد اللغوي في الرواية

إن الأشكال التوليفية المتصلة بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، والتي هي أشكال مُشيدة خلال النمو التاريخي للجنس الروائي بمختلف مظاهره ، لعل درجة كبيرة من التنوع . فكل واحد من تلك الأشكال ، موصولاً بإمكانات أسلوبية معينة ، يتطلب تشييداً أدبياً صحيحاً يختلف « اللغات » . ولن نتوقف ، هنا سوى عند الأشكال الجوهرية والتمطية بالنسبة لمعظم مُفاهيمات الرواية .

لقد انتظم التعدد اللساني في شكله الأكثر وضوحاً ، وبنفس الآن ، الأكثر أهمية تاريخياً ، داخل نصوص ما سُمِّيَ بالرواية الهزلية ؛ ومثلوها الكلاسيكيون هم فيلدنغ ، سوليت ، سترون ، ديكنز ، تاكيري في إنجلترا ، وهيبيل^(١) وجان — بول ريشتر في ألمانيا .

في الرواية الهزلية الإنجليزية ، نجد استحضاراً بارودياً لجموع ، تقريباً ، مستويات اللغة الأدبية المكتوبة والمتحدث بها في عصرها . ولقماً نجد رواية واحدة لهؤلاء الكتاب الكلاسيكيين لا تكون موسوعة تضم أوردة اللغة الأدبية وأشكالها . ووفق الموضوع المشخص ، يستحضر المحكي بطريقة بارودية ، أحياناً الفصاحة البرلمانية أو القانونية ، وطوراً الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومحاضره ، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في « المدينة » وثرثرات البلهاء ، والجهود الضائعة المتخلقة للعلماء ، والأسلوب النبيل أو الإنجلي ، والنبرة المترنمة للموعظة الأخلاقية ، وأخيراً طريقة كلام شخص محدد اجتماعياً وبالملموس .

هذه الأساليب — البارودية عادةً — للغة الخاصة بالأجناس التعبيرية ، وبالمهين وبطبيقات أخرى من اللغة ، تكون ، أحياناً ، مفصولة بمخاطب مباشر من الكاتب (يكون بصفة عامة ، مؤثراً ، عاطفياً ، أو غزلياً) ، يُترجم فيه مباشرة (بدون انكسار) رؤيته للعالم وأحكامه القيمة . لكن أساس الرواية الهزلية هو صيغة نوعية تماماً تتمثل في اللجوء إلى « اللغة المشتركة » . فهذه الأخيرة ، التي يكتبها ويتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعاشين في بيئة معينة ، يتعامل معها الكاتب وكأنها الرأي العام ، أو الموقف اللفظي العادي لوسط اجتماعي معين تجاه كائنات وأشياء ، أو

باعتبارها وجهة النظر والحكم المألوفين . والكتاب يعتمد قليلاً أو كثيراً عن تلك اللغة ، ويضفى عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها ، ومن خلال خَرْف نوابه عبر الرأي العام (دائماً يكون رأياً مصطنعاً وغالباً متناقضاً) الجسّد داخل لفته .

وعلاقة الكتاب هذه ، باللغة المتّبعة كأنها « رأي عام » ، ليست علاقة ثابتة ، بل تعرف دوّماً حالة متحركة وحية ، واهتزازاً موقّماً أحياناً : فالكتاب يستطيع أن يبالغ بارودياً ، في إيواء ملاح من « اللغة الجارية » بصرامة ثقل أو تزيّد ، كما يمكنه أن يكشف بمخشونة ، عدم ملائمة تلك اللغة لموضوعه .

وفي أحيان أخرى ، على عكس الموقف الذي ذكرناه ، يتضامنُ الكتاب تقريباً ، مع اللغة الجارية ، أو يعتمد عنها قليلاً ، وأحياناً يَجْمَعُها ثَرْنٌ مباشرة بـ « حقيقته » ، أي أنه يدمج تماماً صوته بتلك اللغة . في نفس الآن ، فإن عناصر اللغة الجارية ، وقد تعرضت للمبالغة البارودية أو تَوَضَّعت قليلاً ، تتغير بطريقة منطقية . ويقتضى الأسلوب الهزلي هذه الحركة من الذهاب والإياب بين الكاتب ولفته ، والتعديل المستمر للمسافات ، والانتقال المتتابع بين العتمة والضوء تارةً حول مظهر للغة ، وتارةً حول مظهر آخر . ولو لم يكن الأمر على هذه الشاكلة ، لكان الأسلوب رتيباً أو أنه سيستلزم تفريداً للشارد ، أي طريقة أخرى لإدخال « التعدد اللساني » وتنظيمه .

من هذه الخلفية البَدئية للغة الجارية ، للرأي العام ، الثقل ، تنطلق ، داخل الرواية الهزلية ، تلك الأساليب البارودية للغات الخاصة بجنس تيميري ، وبمهنة الخ .. ممّا تحدّثنا عنه ، وكذلك الكتل المتلحمة للخطاب المباشر المؤثر ، الأخلاقي والتعليمي ، العاطفي ، الرثائي أو الغزلي ، للكاتب . هكذا يتحقق هذا الأسلوب داخل الأساليب المباشرة اللامشروطة ، للأجناس الشعرية (الغزلية ، الرثائية) أو البلاغية (إثارة الانفعال ، الأخلاق التعليمية) . إن انتقال اللغة الجارية إلى مستوى بارودية لغات الأجناس التصويرية وغيرها من اللغات ، وكذلك إلى خطاب الكاتب المباشر ، يمكن أن يكون تدريجياً أو ، على عكس ، مُبَاغِتاً . هذا هو نَسَبُ اللغة داخل الرواية الهزلية

لِنَتَنَاقَلَ الآن ، تحليل بعض الأمثلة المأخوذة من رواية « دوريت الصغيرة »^(٦) لشارل ديكنز :

١ — « ... جرث تلك المناظرة في نحو الساعة الرابعة أو الخامسة بعد الظهر ، بينما كان مجموع حَيٍّ هارلي ستريت ، وكفانديس سكوار ، يَرْتَجُّ من جراء مرور السيارات ، ومن الدقائق المضاعفة لبطرقة الزوار على أبواب المدخل . وكانت المراقبة قد بلغت هذا الحد عندما عاد السيد ميردل إلى بيته بعد أن أنجز مهمته اليومية التي كانت تتمثل في أن يجعل الناس يبحرمون ، أكثر ، الاسم البريطاني في جميع أنحاء العالم المتحضر القادر على تضمين المشاريع التجارية ذات المدى العالمي ، وتضمن تركيبات رؤوس الأموال الضخمة المقترنة بالخبرة العملية . ذلك أنه لا أحد كان يعلم ما هو بالضبط الشاغل الحقيقي للسيد ميردل ، باستثناء أن عمله يُنتج المال ؛ بهذه الكلمات كان الجميع يحدّد شُغل السيد ميردل خلال جميع الحفلات الرسمية ، وكان التفسير الحديث لِمَكْمَلِ الجَمَلِ ونُقب الإبرة ، يتقبّله مُعْطَسُ العينين ... »

فالفقرات التي أبرزناها ، توضح الأسلية البارودية التي أُجريت على نخطب البرلمان والمآدب الرسمية المملّة . وقد وقع التمهيد للانتقال إلى هذا الأسلوب عن طريق بنية العبارة المصوغه منذ البداية في نبرة ملحمة واحتفالية بعض الشيء . ثم ، في لغة الكاتب هذه المرة وبالتالي في أسلوب مختلف) ، كُثِفَ لنا المعنى البارودي للتحديد الارتسامي لمشاغل السيد ميردل ، وهو تحديد يُبين عن نفسه وكأنه « كلام الآخرين » ، وبالإمكان وضعه بين مزدوجتين : « بهذه الكلمات كان الجميع .. يحدد (ذلك الشاغل) خلال جميع الحفلات الرسمية ... »

هكذا فإن أقوال « واحد آخر » ، في شكل « مستور » ، (أي بدون إشارة واضحة لانتانها إلى « آخر » ، انتهاء مباشراً أو غير مباشر) ، تدخل إلى خطاب (سرد) الكاتب . لكن لا يتعلق الأمر فقط بكلام الآخرين داخل نفس « اللغة » ، بل هو ملفوظ داخل لغة « أجنبية » عن الكاتب : إنها اللغة المتفجرة للأجناس الخطائية الرسمية ، المناقفة والطئانة .

٢ — ... بعد يومين أو ثلاثة ، علمت كل المدينة أن إدموند سباركليز ، المبجل ، صهر السيد ميردل رجل المال النابغة ذى الشهرة العالمية ، قد ارتقى إلى صف اللوردات بوزارة تَعْيِيَةِ الكلام ؛ وأرسل الإعلان إلى جميع المؤمنين الحقيقيين لإخطارهم بأن هذه التسمية المثيرة للإعجاب يجب أن تُعبر بمثابة تكريم تُفَعِّلُ به شخص لا يقل لطقاً هو السيد ديسميوس على تلك المصالح التجارية التي يجب دائماً في بلاد تجارية الخ .. ثم ورد كل الكلام متوَعاً بصحبة الأبقار . هكذا بفضل مساندة هذا التكريم المحترم من جانب الحكومة ، ازدهر البنك العجيب وجميع المشاريع الرائعة التابعة له ، ازدهاراً كبيراً ؛ فسأرع جميع المتسكمين زرافاتٍ إلى هارلي ستريت ، وكفانديس سكوار ، فقط ليتأملوا البيت الذي كان يسكنه ذلك الرجل الفاحش الغني العجيب ... » (٢ ، ص ١٢) .

نجد هنا ، أن خطاب الآخر ، الذي أبرزنا حروفه ، والذي هو في لغة أجنبية (رسمية ومهيبة) قد أدخل من خلال شكل معترف به (خطاب غير مباشر) . لكن هذا الخطاب يحاط بالشكل المستر لأقوال الآخرين الطائشة (في نفس اللغة الطئانة ، المنتفخة) ، التي تُمهّد لدخول الشكل الصريح وتُتيح له أن يُحدث رَنيته . هذا التمهيد يتم بفضل استعمال لقب المبجل « Esquire » الموضوع قبل اسم « سباركليز » حسب مقتضيات اللغة الرسمية ، ويتهى بالنعت « الرائعة » . وواضح أن نعت « رائعة » ليس من صنع الكاتب بل من صنع الرأى العام الذي يقوم بكل هذه الدعاوى الصاخبة حول مشايرع السيد ميردل المتعاطمة .

٣ — ... كانت وَجِيّة من شأنها أن تمنحه شهية الأكل حتى ولو لم يكن يتوفر عليها مطلقاً . كانت هناك أكثر الأطباق لذّة ، محضرة ومقدمة بَيَدَخ ، وكانت هناك الفواكه الأكثر لُذّة ، والأبنية الأكثر لذّة ، وروائع الصياغة والفضيآت والخزف الصيني ، والبلور ، وأشياء عديدة وُضعت للمدابة النوق والشمّ والبصر ، وكانت جزءاً من الوجبة . أوه ! يالآله من

رجل رائع ذلك السيد ميردل ، ياله من رجل عظيم ، ياله من سيد مفعم بهيات الخط الأكثر نفاسة وإثارة للحسد .. وفي كلمة ، ياله من رجل غني ١ .. (٢ ، ص ١٢) .

بداية هذه الفقرة عبارة عن معارضة مؤسّلة للأسلوب الملحمي الثقيل . ثم يردّ بعد ذلك إطاراً مُجَنَّباً للسيد ميردل من طرف جوقة المتلقين : إنه خطاب « أجنبي » مستتر . وفي الجمل المبرّزة ، نجد أن كشف السبب الحقيقي لتلك الإطراءات ، يقضح نفاق الجوقة : فالكلمات « رائع » ، « عظيم » ، « مفعم بهيات الخط » ، « رجل سيد » ، يمكن أن تُفَوَّض بكلمة واحدة : « غني » ! وهذا الكشف من جانب الكاتب ، المتجَنَّب في الحدود العاجلة لجملة واحدة بسيطة ، ينصهر مع ملفوظ الآخرين الكاشف . وتتعدّد نبرة الإطراءات المتحمسة بلغة أخرى ، ساخطة بسخرية ، وتُفَوِّض على الأقوال الكاشفة في نهاية الجملة .

إننا نتوفر ، هنا في هذا المثال ، على بناء هجين تُمطّي ، له ثيرتان وأسلوبان .

ونحن نصف البناء الهجين ملفوظاً يتّسم ، حسب مؤشرات النحوية (التركيبية) والتوليفية ، إلى متكلم واحد ، لكن يمتزج فيه ، عملياً ، ملفوظان ، وطريقتان في الكلام ، وأسلوبان ، و « لغتان » ومنظوران دلاليان واجتماعيان . يجب أن نكرر ذلك : بين تلك الملفوظات ، والأساليب ، واللغات ، والمنظورات لا يوجد أي حدّ فاصل شكلي من وجهة نظر التوليف أو التركيب . فتقسيم الأصوات واللغات يتمّ داخل حلود مجموعة تركيبية واحدة ، وغالباً داخل جملة بسيطة . كذلك ، كثيراً ما ينتهي نفس الخطاب ، في تأني ، إلى لغتين ، وإلى منظورتين يتقاطعان داخل تلك البنية الهجينة ؛ فيكون له ، بالتالي ، معنيان مختلفان ، وثيرتان اثنتان . (سنورد أمثلة عن ذلك فيما بعد) . إن للبناءات الهجينة أهمية جوهرية بالنسبة لأسلوب الرواية (٣) .

٤ — « ... » لكن السيد تيت بيرنيكل كان رجلاً مُزَوَّراً حتى الذقن ، وبالتالي ، فقد كان رجلاً له ثقل ... (٢ ، ص ١٢) .

هذا مثال عن التعليل الموضوعي المزعوم ، الذي يظهر وكأنه أحد مظاهر أقوال الآخرين المستترة ؛ وفي حالتنا هذه ، يبدو وكأنه من أقوال « الرأي العام » . وجميع العلامات الشكلية توضح أن هذا التعليل صادر عن الكاتب الذي هو متضامن معه شكلياً ، إلا أن التعليل ، في الواقع ، يتموضع داخل منظور الشخصوس الذاتي ، أو منظور الرأي العام .

وبصفة عامة ، فإن التعليل الموضوعي المزعوم هو من خصائص الأسلوب الروائي (٤) ، و يصل إلينا كأنه أحد مُعَايير البناء الهجين ، في شكل خطابات « أجنبية » مستترة . فالروابط التابعة وروابط التّسَنُّق (مثل : مادام ، لأن ، بسبب ، رغم ، إلخ) . وألفاظ الربط المنطقي (مثل : هكنا ، وبالتالي ، إلخ) ، تنجرد من نيّة الكاتب المباشرة ، وتكون لها ثبرة غريبة ، فتصبح منكسرة . بل إنها تتوضع تماماً . وهذا التعليل هو بكيفية خاصة ، يُمَيِّز للأسلوب الهزلي حيث يُطلَب شكل خطاب الآخرين (خطاب الشخصوس الملموسة ، أو ، غالباً ، خطاب وسط من الأوساط) (٥) .

٥ - ... مثلما الحريق الكبير ينشر في البعد هديره ، فإن الشعلة المقدسة التي نفخ عليها آل بيرنيكل جعلت اسم ميردل يُدوي أكثر فأكثر . لقد كان اسمه على كل الشفاه وارتاد جميع الآذان . إنه لم يكن هناك أبداً رجل مثل السيد ميردل ، ولن يكون هناك نظيره . وما من أحد ، كما سبق القول ، كان يعرف ما فعله ميردل من أجل ذلك ، لكن الجميع كان يعلم أنه هو أعظم رجل خرج إلى الوجود ... (٢ ، ص ١٣) .

يتعلق الأمر ، هنا ، بمدخل ملحني ، « هومروسي » (وبالطبع ، بارودي) ، داخله ينتظم إطرأ السيد ميردل من لذن الحشد : خطاب مستر ، لغة الآخرين .. ثم يتحدث الكاتب ، لكن على طريقته في التعبير ، عما يعرفه كل واحد (ما أبرزناه في الفقرة) ، مما يُضفي طابعاً موضوعياً على حديثه . حتى يمكن القول بأن الكاتب نفسه لا يداخله أي شك بخصوص ما يؤكده !

٦ - ... « والسيد ميردل ، ذلك الرجل الشهير والجليلة الكبيرة على جبين بلاده ، كان يتابع سباقه المائتات . أصبح واضحاً أن رجلاً أدى للمجتمع خدمة جليلة تمثل في أن يجعله يربح مائلاً وفوراً على حسابه ، ما كان يجوز أن يظل أمداً أطول واحداً من عامة الشعب . كان هناك حديث واثق عن إعطائه رتبة الباروتية ، وكثيراً ما كان يأتي ذكرٌ للقلب النبالة .. » (٢ ، ص ٢٥) .

هنا أيضاً ، يبدو الكاتب متضامناً ، صورياً ، مع الرأي العام الذي يتملق السيد ميردل بحبيته مُمالئة . في الجملة الأولى ، جميع الصفات المتصلة به هي من صنع الرأي العام ، وإذن فهي من قبيل الخطاب المستر للآخرين . والجملة الثانية - « أصبح واضحاً للجميع » - تَتَمَّ معالجة بالخاح ، من خلال أسلوب موضوعي ، لا باعتبارها رأياً ذاتياً ، ولكن كأنها قبولٌ لحديث موضوعي لا يقبل النقاش مطلقاً . والصفة : « أدى للمجتمع خدمة جليلة .. » قد وضعت برُمته على مستوى الرأي العام الذي يُرجع صدق الإطراءات الرسمية ؛ إلا أن الجملة التابعة : « .. إذ يجعله يربح مائلاً وفوراً على حسابه - (حساب المجتمع) » هي من كلام الكاتب نفسه ، (كأنه كان يضع استشهداً بين قوسين) . والجملة الأساسية تستأنف على مستوى الرأي العام . هكذا فإن أقوال الكاتب المبددة للطابع الأسطوري ، تقدم إلينا كأنها أرض محصورة داخل استشهد بـ « الرأي العام » . إنها بنية هجينة منطوية حيث يكون خطاب الكاتب موضوعاً داخل الجملة التابعة ، وخطاب الآخرين داخل الجملة الأساسية ، وكِلَهما قد شَيِّدَا من خلال منظورات دلالية وإيحائية متباينة .

إن مجموع الفعل الذي يجري حول السيد ميردل والمقرين إليه ، مُعطى لنا داخل اللغة (أو بالأحرى ، داخل اللغات) المتسلطة بِنفاق ، والصادرة عن الرأي العام : بارودياً مؤسسية طوراً للغة المستعملة في حفلات المجتمع الجهنمية المترتبة ، وطوراً للتصريحات الرسمية الوقورة ، ولخطابات المادب ، وطوراً للطريقة الملحمة الفخمة ، أو للأسلوب الإنجيلي . فالتناخ المخلوق حول السيد ميردل ، والرأي المكوّن عنه وعن مشاريعه ، يُعَيِّنَانِ حتى الشخصين الإيجابية وخاصة بانكس الرواعي ، وذلك بإزغامه على وضع كلِّ ماله (ومال الصغرة دوريت) في صفقات ميردل المنهشة .

٧ — « ... » كان الطبيب قد تمهد بإخطار هارلي ستريت . ولم يكن « بارو » يستطيع أن يعود مباشرة إلى الأحابيل التي أعدّها هيئة المحلفين الأكثر تميّزاً وتثوّراً في نظره ، وهي هيئة لا يمكن أن تؤثر فيها (كان باستطاعته تأكيد ذلك لصديقه العلامة) أية مسفلة فارغة ، كما لا يمكن لأية موهبة مهنية مسخّرة لأغراض دنيئة أن تُرجّح كفتّها أمامها (هكنا كان ينوي أن يبدأ كلامه) . أعلن إذن ، للطبيب أنه سيرافقه حتى البيت وأنه سيتجول في الضواحي المحيطة به ، بينما سيدخل صديقه إلى البيت لإنجاز مهمته الكئيبة .. (٢ ، ص ٢٥) .

هذا بناء هجين مُنجز بصرامة : في إطار خطاب الكاتب (الأخياري) (لم يكن « بارو » يستطيع العودة مباشرة إلى الأحابيل ... هيئة المحلفين .. أُعْلِنَ للطبيب أنه سيرافقه ...) قد أدمجت بداية المرافعة التي أعدّها المحامي (بارو) والتي وقع التعامل معها كأنها صفة أشيرَ إليها بغرض إتمام خطاب الكاتب عن هيئة المحلفين إتماماً مباشراً . وهذا اللفظ « هيئة المحلفين » يدخل في سياق الخطاب الإخياري للكاتب (بصفته مُتممّاً لازماً لكلمة « أحبولة ») ، وفي نفس الوقت يندرج في سياق مرافعة المحامي التي هي معارضة مُؤسّلة . ولفظ أحبولة نفسه الذي صدر عن الكاتب ، يبرز الجانب البارودي للمرافعة التي ينتهي معناها الخادع ، تدقيقاً ، إلى توضيح أنه ليس هناك أحابيل بالنسبة لهيئة محلفين على هذا القدر من التميّز .

٨ — « ... » نتج عن ذلك أن السيدة مبردل ، وهي امرأة مجتمع ذات تربية مهذبة ، وضحية مُكرّر رجل تخمين ومعدل (لأننا سنصدر عليه مثل هذا الحكم من الرأس إلى القدمين بمجرد ما نكتشف حالة عطفة نقوده) ، تُحتم الدفاع عنها بنشاط من طرف الطبقة التي كانت تنتمي إليها ، وذلك لنفس صالح تلك الطبقة ... (٢ ، ص ٣٣) .

هذه أيضاً بنيةٌ هجينة حيث تعريف الرأي العام الاجتماعي « للعالم الجميل » (ضحية مكرّر رجل خشن ...) يختلط مع خطاب الكاتب الذي يقضض زيف تلك البيئة وطابعها الانتفاعي .

هذه هي رواية ديكتر « فوريت الصغيرة » . وباستطاعتنا ، إجمالاً ، أن نُرصّع مجموع النص بمزدوجات تبرز « الجُزء الصغيرة » للخطاب المباشر والخالص للكاتب ، والمغمورة من كل أطرافها بأمواج التعدّد الصوتي ، إلّا أن ذلك لا يُحمّد فعله لأنه ، مثلما رأينا ، كثيراً ما يدخل لفظ واحد ، في نفس الآن ، إلى خطاب الآخرين وإلى خطاب الكاتب . وأقوال الآخرين ، المسرودة ، المخوّرة كاريكاتورياً ، المُقدّمة عبر إضاعة معنية ، طوراً مرتبة في كتل مُتراصة ، وطوراً مُبعثرة هنا وهناك ، وغالباً ما تكون لا شخصية (رأي علم ، لغات مهنة ، أو جنس تعبير) ، لا تتميّز بطريقة حاسمة عن أقوال الكاتب : فالحدود هي ، عن قصد ، متحركة ومزدوجة ، وكثيراً ما تمر داخل مجموعة تركيبية أو داخل جملة بسيطة ، وأحياناً تقسم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة . وهذه اللعبة المتعددة الأشكال لحدود الخطاب ، وللغات والمنظورات ، هي أحد الملامح الجوهرية للأسلوب الهزلي .

يتأسس ، إذن ، هذا الأسلوب الهزلي (من النمط الأنجليزي) على تضديد تراثي لُغة الجارية ، وعلى ما يتوفر عليه من إمكانات في أن يفصل ، إلى حد معين ، نوابه عن تلك الطبقات ، وفي ألا يتضامن معها في كل أجزائها . وبالضبط فإن تنوع اللغات ، وليس وحدة لغة مشتركة معيارية ، هو ما يبدو بمثابة قاعدة يقوم عليها الأسلوب . صحيح أن التعدد اللساني ، هنا ، لا يمتد إلى حدود الوحدة اللسانية للغة الأدبية (حسب العلامات اللفظية المجردة) ؛ إنه لا يصير نشاطاً حقيقياً ، وهو مركّز على مفهوم لساني مجرد ضمن لغة وحيدة (أي لا تقتضي معرفة لهجات أو لغات مختلفة) . لكن الفهم اللساني هو العنصر التجريدي لفهم ملموس ونشط (بمشاركة الحوار) للتعدد اللساني الحي ، الموضوع داخل الرواية والمنظم فيها تنظيمياً أدبياً .

عند السابقين لديكنز : فيلدنغ ، سموليت ، ستون ، رؤاد الرواية الهزلية الإنجليزية ، نجد نفس الأساليب البارودية مختلف طبقات واجناس اللغة الأدبية . إلا أنهم مع ذلك ، يضعون مسافة بينهم وبين تلك اللغات بكيفية أكثر عنفاً ، ويذهبون في المبالغة إلى أبعد مما ذهب ديكنز (خاصة ستون) . إن إدراكهم البارودي الموضوع مختلف صيغ اللغة الأدبية يرتاد عندهم (بالأخص في عمل ستون) الطبقات العميقة جداً من الفكر الأدبي والإيديولوجي ، متحوّلاً إلى باروديا للبنية المنطقية ، التعبيرية ، لكل خطاب إيديولوجي بما هو عليه (علمي ، أخلاقي — بلاغي — شعري) ، مع ، تقريباً ، نفس التصلب الذي نجده عند رابليه .

إن المعارضة الأدبية (بالمعنى الضيق للكلمة) للرواية الريتشاردسونية عند فيلدنغ وسموليت ، رجميع مغايرات رواية عصره عند ستون ، قد لعبت دوراً جوهرياً في بناء لفهم . والباروديا الأدبية تبعد أكثر الكاتب عن لغته ، وتُعدّ زيادةً موقفه من لغات عصره الأدبية داخل نفس منطقة الرواية . فالصيغة الروائية الغائبة في فترة ما ، تتوضّع وتصبح بيئة تنكسر فيها نوايا الكاتب الجديدة .

لقد كان دور المعارضة الأدبية هذا ، داخل المغايرات الروائية المهيمنة في تاريخ الرواية الأوربية ، دوراً جد كبير . وبالإمكان القول بأن نماذجه ومغايراته الأساسية ظهرت إلى الوجود خلال سيرورة من الملمد البارودي للعوامل الروائية القديمة . هكذا فعل سيرفانتيس ، وميندوزا ، وكريميلسون ، ورابليه ، ولوساج وآخرون .

إن رابليه الذي مارس تأثيراً واسعاً على مجموع النثر الروائي ، وبخاصة على الرواية الهزلية ، قد عالج بكيفية بارودية تقريباً ، كل أشكال الخطاب الإيديولوجي (الفلسفي ، الأخلاقي ، العالم ، البلاغي ، الشعري) ، وخاصة الأشكال المؤثرة (بالنسبة له إثارة الانفعال والكذب هما تقريباً دائماً متساويان) ؛ ويذهب إلى حدّ ممارسة الباروديا على الفكر اللساني . إنه باستنزائه من الكلام البشري الكاذب يُحطم عن طريق الباروديا (من بين أخريات) بعض البنيات التركيبية وذلك بأن يختزل إلى حدّ العشب بعض عناصرها المنطقية التعبيرية والمدعّمة (مثلاً ، المحمولات ، والشروح ، الخ .) ويُدرِك تثرابليه ، تقريباً ، نقاوته الكبيرة عندما يأخذ مسافات تفصله عن اللغة (بواسطة مناهجه الخاصة) ويُلفي مصداقية ما هو « مُراد » وتعبيري بكيفية مباشرة وصریحة (الجديّة « الطائنة »)

داخل الخطاب الإيديولوجي الذي يعتبره اصطلاحياً ومزيئاً ومعبراً عن واقع مصنوع وغير ملائم . لكن الحقيقة المواجهة للكذب ليست ، هنا ، متوفرة على أي تعبير لفظي مباشر وقصدي ، ولا على أي لفظ خاص . إنها لا تجد صدها سوى داخل الكشف المتزايد للكذب عن طريق الباروديا . فالحقيقة يُعَاد لها الاعتبار بواسطة اختزال الكذب إلى حد العيث ، إلا أنها نفسها لا تبحث عن كلماتها خوفاً من أن ترتبك داخلها ومن أن تتورط في المؤثر ، المشحي ، اللفظي .

لإبراز التأثير الضخم لـ « فلسفة خطاب » رابليه على النثر الروائي اللاحق ، وأساساً على النماذج الكبرى للرواية الهزلية (« فلسفة » عبّر عنها لا من خلال الملفوظات المباشرة بل من خلال ممارسة أسلوبه اللفظي) ، يجب أن نُورد الاعتراف الرابليي الخالص الذي جاء على لسان شخصية « يوريك » في إحدى روايات ستون ، وهو اعتراف يصلح لأن يكون عبارة توجيحية لتاريخ الخط الأسلوبية الأكثر أهمية في الرواية الأوربية :

« ... بل إنني أتساءل عما إذا لم يكن ميله التمس إلى الهزل هو ، جزئياً ، وراء مثل تلك الفرقعات . ذلك أن يوريك في الحقيقة ، كان يُغذّي تفكراً لا سبيل للخلاص منه ، تفكراً وراثياً ضد الجِد ، ليس الجِد الحقيقي الذي يعرف منه : عندما يكون ضرورياً بالنسبة له فإنه يصير أكثر الرجال جدية في العالم خلال بضعة أيام ، وخلال أسابيع ؛ لكن الأمر يتعلق بالجِد المتصنع الذي يصلح لإخفاء الجهل والبلاهة . مع هذا النوع من الجِد كان يجد نفسه دوماً في حرب مفتوحة ، لا يهاده مهما كان محمياً ومحصناً بالدفاع .

« كان أحياناً ، وقد اتَّجَرَّ عبر حديث ما ، يؤكد أن الجِد هو المتقاعس الحقيقي ، وأنه من النوع الأكثر خطورة ، بالإضافة إلى أنه مُحَايِل ؛ وكان مقتنعاً بعمق ، أنه خلال سنة واحدة ، عمل الجِد على إفلاس وتشريد كثير من الناس الشرفاء العاقلين ، أكثر مما ارتكبه جميع اللصوص النشالين وناهبو المتاجر خلال سبع سنوات . وكان يحب أن يقول بأن طيبة قلب فرحان ليست خطراً على أي أحد ، ولا يمكن أن تؤدي سوى نفسها . بينما جوهر الجِد نفسه يتمثل في قَصْدٍ معين وإذن ، يقوم على خداع . إنه طريقة مضمونة لأن نضع ، في العالم ، شهرة رجل نجعله أكثر ذكاءً وعلماً مما هو عليه في الواقع . لأجل هذا ، فإنه بالرغم من كل ادعاءاته ، لم يكن الجِد أبداً أفضل ، بل إنه كثيراً ما ظهر أسوأ مما حُلِّده به ، قديماً ، رجل فرنسي يتمتع بفكر ثاقب : « الجِد هو سلوك غامض للجسد ، يصلح لإخفاء عيوب النفس » . هذا التعريف للجِد ، كان يوركي يعلق عليه بطيش وجرأة ، مؤكداً بأنه جدير بأن يُنقَش بحروف من ذهب ... » (١) .

وتنصب سيفانتيس إلى جانب رابليه ، بل إنه بمعنى ما ، يُجاوزه على صعيد تأثيره الحاسم على مجموع الرواية النثرية . وقد نشأت الرواية الهزلية الأنجليزية ، بعمق ، روح سيفانتيس . وليس من قبيل المصادفة إذا كان نفس « يوريك » يستشهد بسانشويانسا وهو على فراش الموت !

عند الهزليين الألمانين ، خاصة عند هيبيل وجان — بول ، لما كانت معالجة اللغة وتنضيداتها إلى أجناس ، ومهن ، الخ . هي في مجملها ذات منهج « ستيوني » فإنها عندهم مثلما عند ستون ، تنفذ

بعمق إلى الإشكالية الفلسفية الخاصة الموجودة في المفهوم الأدبي والإيديولوجي ، بما هي عليه . وكثيراً ما يقوم الجانب الفلسفي والبيكولوجي من علاقة الكاتب بخطابه ، بدفع لعبة النوايا إلى الحلفية ، لتلتقي مع الطبقات الملموسة وهي ، أساساً ، طبقات الأجناس التعبوية والإيديولوجيات ، واللغة الأدبية . (هذا ما يتعكس في النظريات الإستتيعية لجان — بول .)^(٧) .

وإذن ، فإن المسئلة اللآزمة للأسلوب الهزلي ، هي التضيد التراتبي للغة الأدبية وتنوعها ؛ وهو تعدد لساني يجب أن تُقَدِّف عناصره على مستويات لسانية مختلفة ؛ بالإضافة إلى ذلك ، فإن نوايا الكاتب وهي تنكسر عبر جميع هذه المستويات ، تستطيع ألا ترتبط كليةً بأي واحد منها . كما لو أن الكاتب لا يمتلك لغة خاصة ، لكنه يتوفر على أسلوبه ، وعلى قاعدته الوحيدة والعنصرية لضبط اللعبة مع اللغات وتحقيق انكسار داخلها لنواياه الدلالية والتعبوية . هذه اللعبة مع اللغات ، وغالباً ما يكون هناك غياب تام لكل خطاب مباشر شخصي كليةً صادر عن الكاتب ، لا تُقَلَّل بأي حال ، كما علينا أن نفهم ، القصدية العامة العميقة ، أو بتعبير آخر ، لا تنقص من الدلالة الإيديولوجية لكل عمل أدبي .



هناك خاصيتان تُمَيِّزان إدراج وتشبيد التعدد اللساني داخل الرواية الهزلية :

١ — يمكن أن نُدخل إلى الرواية « اللغات » والمنظورات الأدبية والأيديولوجية المتعددة الأشكال — لغات الأجناس التعبوية ، والمهن ، واللغات الاجتماعية (لغة الرجل النبيل ، والمزارع ، والبائع ، والفلاح) ، كما يمكن أن نُدخل اللغات الموجَّهة ، المعتادة (الثائرة ، هُذَر الحفلات ، لهجة الحدم) ، وهكذا دواليك . صحيح أن هذا الإدخال يتم خاصة في حدود اللغات الأدبية المكتوبة والمتحدث بها ، وفي هذا الصدد يجب القول بأنها لا تُنسَب إلى شخص محدد (لا تنسب إلى الأبطال ، إلى الساردين) بل إنها تُدخَل في شكل غُفَل « من جانب الكاتب » متراوحة في نفس الآن مع خطاب الكاتب المباشر (بدون اعتبار للحدود الدقيقة) .

٢ — اللغات المُتخلَّعة والمنظورات الاجتماعية — الإيديولوجية ، مع كونها مستعملة ، بطبيعة الحال ، لهدف تنكسر نوايا الكاتب وخَرَفُها ، فإنها يتم كشفها وتخطيها باعتبارها حقائق مُزَيَّفة ، متعلَّقة ، انتفاعية ، قصصية النظر ، ذات حكم مُتَهَم ، وغير ملائمة . وفي معظم الحالات ، فإن جميع تلك اللغات المتكوَّنة سابقاً ، والمُعرَّف بها رسمياً ، الرفيعة الشأن ، ذات السلطة ، والرجمية ، هي لغات منزورة للموت والإبدال . لذلك تُهمِّن عدة أشكال ودرجات من الأسلبة البارودية في اللغات المُدخَّلة إلى الرواية ، وهي عند الممثلين الأكثر جبهة وتَمَثُّلاً لروح رابليه^(٨) بخصوص ذلك التنوع في الرواية (سترن وجان — بول) تُقَارِبُ دَحْضاً لكل ما هو جدي مباشر وتلقائياً (الجدي الحقيقي يتمثل في هدم كل جدي زائف سواء مؤثراً أو عاطفياً^(٩)) ، وتتخذ موضعاً عند أقصى نقطة من النقد الجذري لهذه الكلمة بما هي عليه) .

وهذا الشكل الهزلي لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، هو أساساً ، مختلف عن فئة الأشكال

المُحدَّدة بإدخال كاتبٍ مُفترض ، مشحُص وملموس (كلام مكتوب) أو إدخال سارد (كلام شفوي) .

ولعبة الكاتب المفترض التي تُعتبر أيضاً خاصية للرواية الهزلية (ستين ، هيبيل ، جان — بول) إرث من دونكشوت . إلا أن اللعبة هنا مُحَصَّص طريقة في التأليف تُعزِّز التَّسبب والتوضيح العامين ، كما تعزِّز إضفاء الباروديا على الأشكال والأجناس الأدبية .

إن الكاتب والسارد المفترضين ، يأخذان معنى مُغايِراً تماماً عندما يُدخَلان إلى الرواية كـمُوجَّهين لمنظور لساني ولرؤية خاصة للعالم وللأحداث ، ولتقييمات وتنبؤات خاصة سواء ، بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقي ، أو بالنسبة للسرد وللغات الأدبية « العادية » .

هذه الخصوصية ، وتلك المسافات التي يبتعد بها الكاتب أو السارد المفترضين عن الكاتب الحقيقي وعن منظوره الأدبي « العادي » ، يمكنها أن تُقدم درجات وسماتٍ مختلفة . لكن ، مهما يكن ، فإن ذلك المنظور ، وتلك الرؤية للعالم الخاصين بالآخرين ، يقودهما الكاتب ويوجههما بسبب إنتاجيتهما وقدرتهما على أن يُظهرا ، من جهة ، موضوعَ التشخيص بمظهر جديد (اكتشاف جوانب ومظاهر جديدة) ، ومن جهة ثانية لأنهما قادران على أن يُضئيا أيضاً بطريقة جديدة ذلك الأفق الأدبي « العادي » الذي انطلقاً من خلفيته تُلَوِّكُ مُعَيَّزات محكيِّ السارد .

مثلاً ، شخصية بيلكين اختارها (أو بدقة أكثر : خلقها) بوشكين بصفتها وجهة نظر خاصة ، « غير شعرية » عن أشياء وموضوعات تعتبر تقليدياً ، شعرية : (قصة روميو وجوليت في « الآتسة — الفلاحة » أو « الرقصة الجنائزية » الرومانسية في « صانع النعوش »^(١٠)) هما مُعَيَّزتان وقصديتان بكيفية خاصة) . إن بيلكين ، مثل قصاصي الدرجة الثالثة الذين يأخذ عنهم محكياته ، هو رجل « ناري » بدون أية إثارة انفعال شعري . والنهايات السعيدة ، لحكاياته ، وحتى جريمان المحكي ، يناسبان انتظار التأثيرات « الشعرية » التقليدية . ودخل هذا اللأفهم للِبَّاثُوس الشعري تكمن الإنتاجية الثرية لوجهات نظرييلكين .

إن مكسيم مكسيموفيتش في « بطل من هذا الزمان » ، وبانكو الأحمر ، السارد في « المعطف » و « الأنف » ، ومُلوِّثو دوستوفسكي ، والرواة القولكوريون والشخصيات الساردة ليلينيكوف — بيتشورسكي أو لامين — سيبيريك ، وكذلك رواة ليسكوف التقليديون^(١١) ، و « منشدو » الأدب الشعبي ، وأخيراً الساردون في نثر الرمزيين وما بعد الرمزيين الروس (ريمزوف ، زامياتين) ، بالرغم من كل اختلاف في الأشكال نفسها للسرد (الشفوية والمكتوبة ، الأدبية ، المهنية ، الاجتماعية ، الإقليمية ، الاصطلاحية ، اللهجية) ، فإن جميع تلك الشخصيات قد أدخلت في كل رواية باعتبارها كانت على حدة ، وقصيرة النظر ؛ إلا أنها داخل ذلك النطاق المُحدَّد ، ودخل الخصوصية نفسيهما تُنتج وجهات نظر تترجم ليدولوجيتها ومنظوراتها المتفردة لكونها مُعَارِضةً لوجهات النظر وللمنظورات الأدبية التي انطلقاً من خلفيتها تكون مُتَرَكَّة .

إن خطاب الساردين لهذا النوع ، هو دائماً خطاب الآخرين (بالنسبة لخطاب الكاتب المباشر ، سواء كان حقيقياً أو مفترضاً) ، ويكون داخل لغة أجنبية (بالنسبة لمغاير اللغة الأدبية الذي تكون متعارضة معه لغة السارد) .

وفي هذه الحالة تكون أمامنا « لهجة غير مباشرة » ، لا داخل لغة ، بل من خلال لغة ، ومن خلال محيط لساني « أجنبي » . نتيجة لذلك ، نشاهد أيضاً انكساراً لنوايا الكاتب .

إن الكاتب يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد ، وداخل خطابه ولغته (وهي عناصر تكون موضوعة ومُظهرة بدرجات كبيرة تقريباً) ، وإنما كذلك داخل موضوع المحكي ، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد . وراء محكي السارد ، نقرأ محكياً ثانياً : هو محكي الكاتب الذي يسرد نفس ما يحكيه السارد ، والذي ، بالإضافة إلى ذلك ، يرجع إلى السارد نفسه . كل لحظة من المحكي تكون مدركة بوضوح على صعيدين : على صعيد السارد ، وحسب منظوره الغيري الدلالي والتعبيري ، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي ، ومن خلاله . والسارد نفسه ، وكل ما هو مسرود ، يدخل سوية داخل منظور الكاتب . إننا نُحْمِن نبرات هذا الأخير ، الموضوع على موضوع المحكي مثلما هي موضوعة على المحكي ذاته وعلى صورة السارد ، تلك الصورة التي تُكشِف بقدر ما يتسع المحكي ويمو . وعدم إدراك ذلك المستوى الثاني للكاتب ، القصدي المنبّر ، معناه عدم فهم أي شيء في العمل الروائي .

كما أوضحنا ذلك ، فإن محكي السارد أو الكاتب المفترض يتشدد على خلفية اللغة الأدبية العادية ، وعلى المنظور الأدبي المؤلف . وكل لحظة من المحكي تكون مرتبطة بتلك اللغة وبذلك المنظور ، مُتجابهةً معها ، وفوق ذلك يكون التجابه حوارياً : وجهة نظر ضد وجهة نظر ، نبرة ضد نبرة ، تلميح ضد تلميح (ولا يكون التجابه مطلقاً وكأنهما ظاهرتان لسانيتان بكيفية مجردة) . هذا الارتباط ، وهذا الاتصال الحوارى بين لغتين ، ومنظورين ، يسمح لنية الكاتب أن تتحقق بطريقة تجعلنا نحسها بتمييز في كل لحظة من لحظات الرواية . إن الكاتب لا يوجد لا داخل لغة السارد ، ولا داخل اللغة الأدبية « العادية » التي ارتبط بها المحكي (مع أنه قد يوجد أكثر قرباً من إحداها) ، لكنه يلجأ إلى اللغتين معاً لكي لا يسلم كلية نواياه لأية واحدة منهما . إنه يستعمل في كل لحظة من عمله الأدبي ، ذلك التساؤل ، وذلك الحوار بين اللغات ، من أجل أن يظل ، على الصعيد اللساني ، وكأنه محايد ، وكأنه « رجل ثالث » في الخصومة الناشبة بين الاثنين الآخرين (حتى ولو كان ذلك الرجل الثالث مُتحيّزاً) . إن جميع الأشكال المتضمنة لسارد أو كاتب مفترض ، تُظهر بكيفية أو بأخرى ، أن الكاتب متحرر من لغة وحيدة ، وهو تحرر مرتبط بتشبيب الأنساق الأدبية واللسانية . إنها توضح كذلك أن بإمكان الكاتب ألا يحدد موقفه على صعيد اللغة ، وأنه يستطيع أن ينقل نواياه من نسق لغوي إلى نسق آخر ، وأن يمزج « لغة الحقيقة » بـ « اللغة المشتركة » ، وأن يتحدث عن نفسه في لغة الآخرين ، وعن الآخرين في لغته الخاصة به . وكما يوجد في جميع هذه الأشكال (محكي السارد ، ومحكي الكاتب المفترض ومحكي الشخصية) انكسار لنوايا الكاتب ، فإنه

بالإمكان أن توجد في تلك الأشكال ، وأيضاً في الرواية المزلية ، مسافات متنوعة بين عناصر معزولة من لغة السارد والكتاب : إذ يمكن للانكسار أن يكون أكثر قوة أو ضعفاً ، وفي بعض اللحظات يمكن أن يتم امتزاج كلي تقريباً بين الأصوات .

هناك شكل آخر لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، وهو مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء : ويتعلق الأمر بأقوال الشخصيات . فهذه الأخيرة المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص ، هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية ، وتستطيع أيضاً أن تكسر نوايا الكاتب وأن تكون بالنسبة له ، إلى حد ما ، بمثابة لغة ثانية . فضلاً عن ذلك ، فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائماً تأثيراً (أحياناً قوياً) على خطاب الكاتب ، فترصعه بكلمات أجنبية (خطاب مستر للشخصية) ، وتضفده تراثياً ، وإذا تدخل إليه التعدد اللساني . لذلك حتى عندما لا يكون هناك هزل ، ولا باروديا ، ولا سخرية ، ولا سارد ، ولا كاتب مفترض ، ولا شخصية — حاكية فإن تنوع اللغة وتنضيدها يصلحان قاعدة لأسلوب الرواية . حتى في مثل هذه الحالة ، حيث تبلو ، لأول وهلة لغة ، الكاتب وحيدة وأحادية الشكل .. ، مُثَقِّلَةً بالنوايا المباشرة والمعالجة ، فإننا نكتشف ، وراء هذا المستوى الأملس ، الأحادي اللغة ، نراً ثلاثي الأبعاد ، متعدد اللسان بعمق ، ويستجيب لمقتضيات الأسلوب ويحدده . هكذا الأمر بالنسبة لروايات تورغنيف : فاللغة والأسلوب ، فيما يبدو ، مصنوعان من لغة وحيدة وخالصة . ومع ذلك ، فعنده أيضاً تكون تلك « اللغة الوحيدة » جذء بعيدة عن كل مطلقية شعرية . إنها في كُلتها البدئية ، مُندججة ومنجذبة داخل صراع بين وجهات نظر ، وأحكام ، ونبرات أدخلتها الشخص فعرضت تلك اللغة لِعَلَوَى مصائرهما وانقساماتها المتناقضة ، وغدت مُرصَّعة بكلمات كبيرة وصغيرة ، وبعبارات ، وتعريفات ونعوت ، مفعمة بنوايا « أجنبية » لا يكون الكاتب متضامناً معها تماماً ، ومن خلالها يكسر نواياه الخاصة به . إننا ندرك بوضوح ، في روايات تورغنيف ، المسافات المختلفة القائمة بين الكاتب وبين بعض عناصر لغته ، والموحية بأوساط مجتمعية أو بأفاق غريبة عنه . ندرك بوضوح ، بدرجات متنوعة ، حضور الكاتب وحضور قصده الدلالي النهائي ، داخل مختلف أجزاء لغته . ذلك أن تنوع وتنضيد اللغة هما ، بالنسبة لتورغنيف ، عامل أسلوبى جوهري ؛ إنه يقود وينسق حقيقته ككاتب ووعيه اللساني هو وعي ناثر ، مُتَّسَب .

عند تورغنيف ، يتم إدخال تنوع لغات مجتمع ما ، أساساً ، عن طريق خطابات الشخص المباشرة من خلال حواراتها . لكن ، وكما سبق القول ، فإن هذا التعدد اللساني الاجتماعي يكون أيضاً متأثراً داخل خطاب الكاتب ، وحول الشخص ، خالفاً بذلك مناطقهم الخاصة . وهذه الأخيرة تتكون من أنصاف — خطابات الشخص ، ومن مختلف أشكال النقل المستتير لكلام الآخرين ، ومن ملفوظات خطاب الآخر المبعثرة هنا وهناك ، سواء كانت هامة أو غير هامة ، ومن إلحاق عناصر تمبيرية بخطاب الكاتب تكون غير خاصة به (نقط التعجب أو الاستفهام أو نقط الوقوف) . هذه المنطقة هي شعاع الفعل بالنسبة لصوت الشخصية مختلطاً ، على نحو أو آخر ، بصوت الكاتب .

مع ذلك ، نكرر القول بأن تنظيم وتنسيق التيمة الروائية ، عند تورغنيتف ، يكون مركزاً على الحوارات المباشرة ؛ فمقصوده لا تخلق من حولها مناطق شاسعة ومُشَبَّعة ؛ عنده ، تكون المحادثات الأسلوبية المعقدة نادرة .

ستتوقف هنا ، عند بعض الأمثلة من التعدد اللساني المتناثر في رواياته :

١ - « ... يسمونه نيكولا بيتروفيتس كيرسانوف . كان يملك ، على بُعد خمسة عشر فرست من الفندق الصغير ، ملكية جميلة تُسَمَّى أَلْفَى رُوح ، أو كما كان يجب أن يقول منذ أن أُجبر أراضي لَفْلَاجِيه ، « ضيعة » مساحتها ألفا دميائين .. » (آباء وأبناء ، فصل ١) .

فالعبارات الجديدة ، المميزة لتلك الحقبة وللأسلوب الليبرالي ، قد وُضِعَتْ بين مزدوجتين ، أو أنها تشتمل على تحفظ .

٢ - « ... كان بدأ يحس بغيظ بهيم . فطبيعته الأرستقراطية لم تكن تستطيع تحمّل رباطة جأش بزاروف . ليس فقط أن ابن الطبيب ذاك لم يكن يظهر مُرتبِكاً ، بل إنه كان يحبه بمحشونة وعلى مضض ، وكان في نبرة صوته شيء من الجلالة يقارب الوقاحة .. » (آباء وأبناء ، فصل ٦) .

لما كانت الجملة الثالثة من هذه الفقرة ، حسب مؤشراتنا الدلالية الشكلية ، جزءاً من خطاب الكاتب ، فإنها تُعَدُّم إلينا ، في نفس الآن ، حسب اختيار العبارات (ابن الطبيب ذاك) وحسب بنيتها التعبيرية ، كأنها الخطاب المستتر لآخر (لبول بيتروفيتش) .

٣ - « ... جلس بول بيتروفيتش إلى طاولته . كان يرْتَدِي بدلة أنيقة للصباح طبقاً للذوق الأنجليزي ، وطرش صغير يزين رأسه . تلك التسمية مع ربطه عنق معقودة بإهمال ، كانتنا بمثابة الحرية التي يُسَمَح بها الريف ، ولكن باقة القميص المنشأة التي كانت ملونة حسب ما تحدده الموضة للباس الصباح ، كانت تضغط ، بالصلاصة العادية ، على الذقن المخلوق جيداً .. » (آباء وأبناء ، فصل ٥) .

إن هذا الاستحضار الساخر للباس الصباحي لبول بيتروفيتس ، قد صيغ تحديداً في نبرة جَنَتَلْمَان من نفس أسلوبه . « حسب ما تحدده الموضة للباس الصباح » ، ليست مجرد تأكيد من جانب الكاتب ، بل هي عبارة تندرج في القاموس العادي لجَنَتَلْمَان من وسط بول بيتروفيتس ، وقد أوردتها في صيغة ساخرة . كان بالإمكان ، تقريباً ، أن توضع بين مزدوجتين . إنها تعليق موضوعي مزعوم .

٤ - « ... لم تكن بشاشة ماتفي إليش تحمل أي ضرر لجلال طوائفه . كان يمتلئ الجميع ، البعض مع تلوين من الاحتقار ، والبعض الآخر مع تلوين من الاعتبار . وكان يقر النساء بتقديم خدماته وفق صورة الفارس الفرنسي الحق ، وكانت تصدر عنه ، باستمرار ، ضحكة كبيرة بدون صدى ، معلما يليق بشخصية عظيمة .. » (آباء وأبناء ، فصل ٤)

هنا أيضاً نجد خاصية ساخرة متشابهة ، وقد قُدمت من وجهة نظر صاحب المقام الرفيع نفسه .
وعبارة « كما يليق بشخصية عظيمة » هي كذلك تقليل موضوعي مزعوم .

٥ — « ... » في صباح الغد ، توجه ، نيدجانونف إلى بيت سيبياكين ، وهناك ، داخل مكتَبٍ ممتاز ، ملء بأثاث ذي أسلوب قاس مطابق تماماً لكرامة رجل الدولة الليبرالي ، وللمجتبى .. (أرض عذراء ، فصل ٤) .

هنا تركيب مشابه للسابق ، موضوعي — مزعوم .

٦ — « ... » كان سيمون بيتروفيتش يعمل في وزارة البلاط تحت لقب نبيل الغرفة ؛ وقد منحه وطنيته من الالتحاق بالدبلوماسية حيث كل شيء كان يبدو أنه سيحتم عليه الدخول إليها : تربيته ، تعودته على الناس ، نجاحاته مع النساء ، وصيغة جملة المشهورة : « لكن مغادرة روسيا .. أبداً ! » .. (أرض عذراء ، فصل ٥) .

إن هذا التعليل لرفض سلك الدبلوماسية هو تعليل موضوعي — مزعوم . فكل ما يميز كالوميتزيف قد قُدم لنا في نبرة الشخصية ذاتها ، وفي وجهة نظره الخاصة ؛ وهو يتبهي بخطاب مباشر يبدو ، حسب تركيب جُمْلِهِ ، وكأنه جملة تابعة لخطاب الكاتب . (... كل شيء كان يبدو أنه سيحتم عليه .. لكن مغادرة روسيا .. الخ) .

٧ — « ... » كان كالوميتزيف قد حضر لقضاء شهري عطلة في منطقة حكومة س وذلك ليهم بتدبير ممتلكاته ، أي ليخيف البعض ، ويقرب إليه البعض الآخر . يبدو تلك الطرائق هل كان لشيء أن يسو ؟ ... » (أرض عذراء ، فصل ٥) .

نهاية هذه الفقرة ، تأكيد موضوعي مزعوم نموذجي . وبالضبط لاجل إعطاء مظهر حكم موضوعي صادر عن الكاتب ، لم يوضع ذلك التأكيد بين مزدوجين مثلما وقع بالنسبة للأقوال السابقة التي تلفظ بها كالوميتزيف نفسه ، والتي أدرجت ضمن خطاب الكاتب ، فجاء التأكيد تالياً لها مباشرة وعن قصد .

٨ — « ... » بدون عجلة ، ثبت كالو ميتزيف نظارته الأحادية الزجاج المدوّرة على قوس حاجبيه ، وأخذ يتفحص ذلك الطالب الصغير الذي كان يُبيع لنفسه آلا يُشاطرُه « محافله » ... » (أرض عذراء ، فصل ٧) .

هنا بناء هجين نموذجي . فسواء الجملة التابعة أو المفعول به (ذلك الطالب الصغير) من الجملة الأساسية للكاتب ، كلاهما مُقدّمَتان من خلال نبرة كالوميتزيف واختيار الألفاظ (طالب صغير .. كان يبيع لنفسه آلا يشاطرُه ...) قد أُمْلئَت النبرات المختاطة لكالوميتزيف ؛ وفي نفس الآن ، فإن تلك الأقوال ، ضمن سياق خطابه ، مُحترقة بنبرات الكاتب الساخرة . من ثمّ ذلك البناء المسند بطريقة مزدوجة : إعادة تقلٍ ساخرة للكاتب ، ومعارضة لغيظ الشخصية الروائية .

أخيراً ، نورد أمثلة عن إدراج عناصر تعبيرية لخطاب الآخرين داخل النسق التركيبي لخطاب الكاتب . (نقط الوقوف والاستفهام ، ونقط التعجب .)

٩ - ... كان نيجدانوف في حالة نفسية غريبة . منذ يومين ، ما أكثر الانطباعات والوجوه الجديدة ! لأول مرة في حياته ، ارتبط بفتاة كان ، حسب احتمال صدق المظهر ، يحبها حباً حقيقياً ؛ لقد حضر البدايات الأولى لعمل كان قد خصّص له ، أيضاً حسب احتمال صدق المظهر ، كل قواه .. وإجمالاً ، هل كان مسروراً ؟ كلا ! هل كان متردداً ، هل كان خائفاً ؟ هل كان يحس نفسه مضطرباً ؟ — أوه ، بالتأكيد لا !

هل كان يستشعر على الأقل ، ذلك التوتر الذي يغمر كل الكيان ، وذلك الاندفاع الذي يملك إلى الصفوف الأولى للمحاربين عندما تكون المعركة وشيكة الوقوع ؟ — ليس أكثر من ذي قبل ! لكن هل كان يؤمن بذلك العمل في النهاية ؟ هل كان يؤمن بجهه ؟ أوه ! يالك من صانع ملعون للإستيقا ! يالك من مُرتاب كانت تُثمم بِخُفوت شفتاه .

لماذا هذا الصب ، لماذا هذا العزوف عن الكلام ، باستثناء اللحظات التي كان يصرخ فيها ويصير غاضباً ؟ ما هو ذلك الصوت الداخلي الذي كان يحاول أن يخفقه بصرخاته ؟ ... ؟ (أراض عنراء ، فصل ١٨) .

في الواقع ، نجد هنا شكلاً من خطاب مباشر لإحدى الشخصيات واستناداً إلى تركيب جملته ، فهو خطاب الكاتب ، إلّا أنه ، استناداً إلى مجموع بنيتة التعبيرية ، فهو خطاب نيجدانوف ، كلامه الداخلي ، لكنه وصل إلينا من خلال نقل الكاتب له ، مع أسئلته المستفزة وتحفظاته الكاشفة بطريقة ساخرة (« حسب احتمال صدق المظهر ») . ومع ذلك ، فإن اللون التعبيري لنيجدانوف يظل موجوداً .

ذلك هو الشكل المعتاد لنقل الحوارات الداخلية عند تورغنيف (بصفة عامة ، ذلك هو أحد الأشكال الأكثر تداولاً) . إنه يُدخل إلى مجرى الحوار الداخلي المشوّش ، والمتقطع ، نظاماً وتناسقاً أسلوبيين (ولأنا كنا سنضطر إلى إعادة إنتاج تلك الفوضى ، وتلك التقطعات باللجوء إلى الخطاب المباشر) . بالإضافة إلى ذلك ، واستناداً إلى مؤشرات التركيبية الأساسية (ضمير الغائب) والأسلوبية (القاموسية وغيرها) ، فإن ذلك الشكل يسمح بأن نلاحم عضوياً وتناسقياً ، بين المونولوج الداخلي لشخص آخر وبين سياق الكاتب . إنه يسمح بأن نحفظ للحوار الداخلي للشخصيات بنيتة التعبيرية وطابعه الناقص والمتحرك الذي يُميّزه ، وهو أمر مستحيل داخل الشكل الجاف والمنطقي للخطاب غير المباشر بفضل هذه الخصوصيات ، فإن ذلك الشكل هو الأكثر ملاءمة للمونولوجات الداخلية لدى الشخصوس . وواضح أنه شكل هجين ، وبإمكان صوت الكاتب أن يتوفر على درجات مختلفة من النشاط ، كما يمكنه أن يُدخل إلى الخطاب المنقول نبرة ثانية : ساخرة ، مغتظة ، الخ :

نحصل على نفس التهجون ونفس اختلاط النبرات ، ونفس إزالة الحدود بين خطاب الكاتب وخطاب الآخرين ، بفضل أشكال أخرى في نقل خطابات الشخصوس . مع قطع ثلاثة أنماط من النقل (خطاب مباشر ، خطاب غير مباشر ، خطاب الآخرين المباشر) ، ومع تركيباتها المتعددة خاصة مع طرائق متنوعة في أجوبتها المرصعة وفي تنضيداتها بواسطة سياق الكاتب ، فإنه يمكن التوصل إلى لعبة متعددة للخطابات بما لها من تفاعلات وتأثيرات متبادلة .

إن الأمثلة المأخوذة من أعمال تورغنيف تحمّد كفاية قوّر الشخصية باعتبارها عامل تنضيد تراتبي للغة الرواية ولإدخال التعدد الصوتي . وكما سبق القول ، فإن شخصية روائية لها دائماً منطقها ، وعمال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها . وغالباً ما تتمكن تلك المنطقة من أن تمتد إلى ما وراء حدود الخطاب المباشر المخصص لتلك الشخصية . وفي جميع الأحوال ، فإن شعاع فعل صوت مثل تلك الشخصية الروائية الهامة يجب أن يمتد إلى أبعد مما يطاله خطابها المباشر الحقيقي إن تلك المنطقة المحيطة بالشخصوس الأساسية هي ، من الناحية الأسلوبية ، أصيلة يعمّق : فيها تُهيمن أشكال البناءات الهجينة الأكثر تنوعاً ، ودائماً تكون تقريباً في صيغة حوار ، وداخلها ينتشر الحوار بين الكاتب وشخصوسه ، وهو ليس حواراً درامياً متمفصلاً إلى ردود ، بل إنه حوار خاص بالرواية ، مُنجز داخل بنيات لها مظهر مونولوجي . وإمكان مثل هذا الحوار ، الذي هو أحد امتيازات النثر الروائي الملحوظة ، لا يكون في متناول الأجناس الدراميونولا الشعرية الخالصة .

وتُقدّم مناطق الشخصوس هدفاً من بين الأهداف الأكثر أهمية بالنسبة للتحليلات الأسلوبية واللسانية : إذ يمكن أن نكتشف داخلها بناياتٍ تُلقى ضوءاً تامّ الجِدّة على مشكلات التركيب والأسلوبية .

في الأخير ، ستوقف عند أحد الأشكال الأكثر جوهرية وأهمية فيما يتصل بإدخال وتنظيم التعدد اللساني داخل الرواية : وهو الأجناس المتخلّلة .

إن الرواية تسمح بأن تُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية ، سواء كانت أدبية (قصص ، أشعار ، قصائد ، مقاطع كوميدية) لو خارج — أدبية (دراسات عن السلوكات ، نصوص بلاغية وعلمية ، ودينية ، الخ) . نظرياً ، فإن أي جنس تعبري يمكنه أن يُدخَلَ إلى بنية الرواية ، وليس من السهل العثور على جنس تعبري واحد لم يسبق له ، في يوم ما ، أن الحَقّة كاتب أو آخر بالرواية . وتحفظ تلك الأجناس ، عادة ، بمرونتها ، واستقلالها ، وأصالتها اللسانية والأسلوبية .

أكثر من ذلك ، فإنه توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دوراً بناءً جد هامّ داخل الروابات ، بل إنها أحياناً ، تحدد حتى بنية المجموع خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي . تلك الأجناس هي الاعتراف ، والمذكرات الخاصة ، وعحكي الأسفار ، والبيوغرافيا ، والرسائل ، الخ . إنها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعها إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية ، بل هي أيضاً تحدد شكل الرواية برُمّتها (رواية — اعتراف ، رواية — مذكرات ، رواية — رسائل) وكل واحد

من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية تمثّل مختلف مظاهر الواقع . كذلك ، فإن الرواية تلجأ إلى تلك الأجناس ، تدقيقاً ، على اعتبار أنها أشكال مُشيدة من الواقع . إن دور تلك الأجناس المتخلّلة جد كبير لدرجة أن الرواية يمكن أن تبدو وكأنها مجردة من إمكانياتها الأولى في المقاربة اللفظية للواقع ، ومُتطلّبة لتشديد أولي لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيريّة أخرى ، مادامت الرواية نفسها لا تبدو كونها توحيداً تأليفاً ، من الدرجة الثانية ، لتلك الأجناس اللفظية الأولى .

جميع تلك الأجناس التعبيرية التي تدخل إلى الرواية تحمل إليها معها لغاتها الخاصة ، مُنضّدة ، إذن ، وحدتها اللسانية تنضجاً تراتبياً ، ومعقّمة بطريقة جديدة تنوع لغاتها . وكثيراً ما تأخذ لغات الأجناس خارج — الأدبية الملحقة بالرواية ، أهمية بالغة لدرجة أن إلحاقها بالنص الروائي (مثلاً إدخال الجنس الرسالي) يسترعي الانتباه ليس فقط في تاريخ الرواية وإنما كذلك في تاريخ اللغة الأدبية بعامة .

يمكن للأجناس المتخلّلة أن تكون مُباشرة قصديّة أو مُوضّعة كليّة ، أي متجردة تماماً من نوايا الكاتب ، فلا تكون في صيغة « قول » بل فقط « مُظْهَرة » ، كأنها شيء ، بواسطة الخطاب . لكن ، غالباً ما تعتمد تلك الأجناس بدرجات متنوعة ، إلى كسر نوايا الكاتب وحرّفيها ، وبعض عناصرها قد تتبنّى بكيفية مختلفة ، عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي .

هكذا ، فإن الأجناس الشعرية المنظومة (الغنائية ، مثلاً) ، المترجّة في رواية ، يمكنها أن تبدو قصديّة شعرياً وبكيفية مُباشرة ، بدون سوء نية . هذا ما ينطبق ، مثلاً ، على الأشعار التي أدخلها جوته إلى روايته « ويلهيم ميستر » Wilhelm Meister . وكان الرومانسيون يدرجون أحياناً شعريّة ضمن كتاباتهم النثرية : ومعلوم أنهم كانوا يعتبرون وجود أبيات شعريّة في الرواية (باعتبارها تعبيرات مُباشرة عن نوايا الكاتب) بمثابة علامة مكوّنّة للجنس الروائي . وفي حالات أخرى ، تقوم القصائد المدبّجة بتكسير نوايا الكاتب . مثلاً ، قصيدة لينسكي في رواية « أوجين أونكين » لبوشكين : « إلى أين حلّقتُم .. » . فإذا كان بالإمكان (كما يفعل البعض) إسناد الأبيات الواردة في « ويلهيم ميستر » إلى جوته مُباشرة ، فإن قصائد لينسكي لا يمكن أن تُربط بشيء إلى شعر بوشكين إلا إذا صُنّفناها ضمن نوع خاص من « الأساليب البارودية » (حيث يجب أن نضع أيضاً أبيات كرينوف الواردة في رواية بوشكين النثرية « ابنة القبطان ») . أخيراً ، يمكن للأبيات الشعرية المترجّة في الرواية أن تكون ، تقريباً ، موضوعية تماماً ، مثلما هو الشأن بالنسبة لشعر القبطان ليبيديكين في رواية الشياطين لدوستويفسكي .

ونجد حالة مشابهة ، لما تقدم ، في إدخال جميع أنواع الحكم والأقوال المأثورة إلى الرواية : إنها تستطيع أيضاً أن تتأرجح بين الأشكال الغريبة الخالصة (الكلمة المُظْهَرة) وبين الأشكال القصديّة مُباشرة ، أي تلك التي تتقدّم وكأنها الحكم الفلسفية الدالّة دلالة شاملة عن الكاتب ذاته (كلام مُعبر عنه بطريقة مطلقة بدون تحفظ ولا تباعد) . هذا ما نجده في روايات جان — بول الزاخرة بالأقوال المأثورة ، فقها يطالعا سلّم طويل من القيم ، انطلاقاً من تلك التي هي غريبة خالصة ، إلى

رواياته القصصية مباشرة ، مروراً بالدرجات الأعمق ثباتاً من حيث تكسير نوايا الكاتب .

في أوجين أونكين ، تبدو الأحوال الماثورة والحكم على صعيد الباروديا أو على صعيد السخرية ؛ وبعبارة أخرى ، فإن نوايا الكاتب فيها تظهر تقريباً ، مُكسرة . لنأخذ ، مثلاً ، هذه الحكمة :

للذي يفكر ويعيش ، المستحيل
هو رؤية الناس بدون احتقار ،
ويأتي لِيَلْبَلِ قلب حساس
شيخ الأزمنة الذي لا يعود .
هذا الشبح لا شيء بعد يَسْرُهُ ،
ذاكرته تلاحقها ثعابين ،
والندم جحيمة ..

إن الحكمة هنا معالجة وكأنها معارضة شعرية خفيفة ، بالرغم من أننا نلمح ، باستمرار ، قُرْبها ، بل انصهارها ، مع نوايا الكاتب . لكن الآيات التالية (للكاتب المفترض ولأونكين) تبادر إلى تعزيز التبرات الساخرة بكيفية بارودية ، وتلقي بتلونين من التوضيح على تلك الحكمة :

لكن كل ذلك كثيراً ما يُضفي
طلاوة على الأشياء التي تُقال ...

نلاحظ أن هذا التلون قد شُيّد داخل شعاع فعل صوت أوجين أونكين ، وضمن منظوره الشخصي ، ونبراته الخاصة به . إلا أن تكسير نوايا الكاتب هنا ، داخل أصداء صوت أونكين ، وضمن منطقة « أونكين » هو تكسير مغاير لما نَجده في منطقة لينسكي ، مثلاً . (انظر المعارضة لموضعة تقريباً لأبيات لينسكي في نهاية هذه الدراسة) .

يمكن لهذا المثال أن يوضح لنا أيضاً ، ذلك التأثير الذي حللناه آنفاً ، لخطابات الشخصوس على خطابات الكاتب . فالقول الماثور الذي استشهدنا به ، مُفعم بنوايا أونكين (« البايرونية » ، حسب الموضعة آنذاك) ، كذلك فإن الكاتب ليس متضامناً معها كلياً ، ويحافظ ، إلى حد ما ، على مسافة بُيَعْد عنها .

وتتعدّد المسألة جدياً عندما تُدرج أجناس تعبيرية جوهرية ضمن الجنس الروائي (اعترافات ، مذكرات خاصة ، الخ .) . فذلك الأجناس أيضاً يُدخل لغاتها ، غير أن هذه الأخيرة يُنظر إليها ، قبل كل شيء ، على أنها وجهات نظر مُؤَوَّلَة و « مُنتجة » ، مجرّدة من الاصطلاحات الأدبية ، وتوسّع الأفق الأدبي واللساني ، مُسَعِّفة الأدب على غزو عوالم جديدة من المفهومات اللفظية التي سبق الإحساس بها وإخضاعها جزئياً في مجالات أخرى من حياة اللغة — في مناطق خارج — أدبية .

اللعب الهزلي مع اللغات ، السرد الذي « لا يأتي من الكاتب » (بل من السارد ، ومن الكاتب

المصطلح عليه ، ومن الشخصية) ، خطابات البطل ومناطقه ، الأجاس المتخللة ، المدرجة ، أو المرسعة ، ، تلك هي الأشكال الأساسية التي تسمح بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية . جميعها تُتيح تحقيق صيغة الاستعمال غير المباشر ، المقيد ، المتباعد ، للغات . جميعها تؤثر على تنسيق الوعي اللساني وتمنحه الحس الخاص به في توضيح اللغة وفيما يرجع لحدوده التاريخية والاجتماعية ، بل والجنسية (حس اللغة بصفتها لغة) . وهذا التنسيق لا يتحكم مطلقاً في تنسيق النوايا الدلالية نفسها : إذ يمكن أن تكون النوايا مطلقة حتى في مجال الوعي اللساني للنثر . لكن ، بالضبط ، لأن فكرة لغةً وحيدة (باعتبارها لغة لا تُدخّل وبدون تحفظات) هي فكرة غريبة عن النثر الروائي ، فإن على الوعي النثري أن يُنسّق نواياه الدلالية الخاصة ، ولو كانت مطلقة . إنه فقط داخل لغة واحدة ، وفي حضن لغات كثيرة متفرعة عن التعدد اللساني ، يجد الوعي النثري نفسه في ضيق ؛ ذلك أن جَهْوَريّة لسانية وحيدة لا يمكن أن تكفيه ..

إننا لم نتناول سوى الأشكال الأساسية ، المميزة ، للأنواع الأكثر أهمية في الرواية الأوربية ، وبطبيعة الحال ، فإنها لا تُستنفد جميع الوسائل الممكنة لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية . يُضاف إلى ذلك ، أن بالإمكان الملازمة بين جميع تلك الأشكال في روايات ملموسة ، وبالتالي ، داخل مغايرات للجنس الروائي تُخلقها مثل تلك الروايات . فـدُونكيشوت لسيرفانتيس ، النموذج الكلاسيكي الخالص إلى أبعد حد في جنسه الروائي ، يحقق بطريقة بالغة العمق والانساع ، جميع الإمكانيات الأدبية للخطاب الروائي ذي اللغات المتنوعة والحوار الداخلي .



إن التعدد اللساني المدرج في الرواية (مهما تكن أشكال إدراجة) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين ، وهو يُفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب . وهذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت . إنه يخدم ، بتأني ، متكلمين ويعبر عن نيتين مختلفتين : نية مباشرة — هي نية الشخصية التي تتكلم ، ونية — مكسرة — هي نية الكاتب . مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتين ، وعلى معنيين ، وعلى نصيرين . فضلاً عن ذلك ، فإن الصوتين مترابطان حوارياً وكأنهما كانا يتعارفان (مثلما يتعارف رذّان في حوار ، ويتشيدان داخل تلك المعرفة المتبادلة) ، وكأنهما كانا يتحدّثان سوياً . إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائماً ذو حوار داخلي . هذا ما نجده في الخطابات الغزلية ، والساخرة ، والبأرودية وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخص ، وأخيراً في خطاب الأجاس المتخللة : فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ، ذات صيغة حوارية داخلياً . فيها جميعها توجد بذرة حوار كابين ، غير مُنتشر ، مركز على نفسه ، حوار لصوتين ، ومفهومين للعالم ، ولغتين .

طبيعي أن الخطاب الثنائي الصوت ذا الحوار الداخلي ، هو أيضاً يمكن داخل نسق مطلق ، خالص ، ذي لغة وحيدة ، بعيدة عن النسبية اللسانية للوعي النثري ، فهو ، إذن ، ممكن داخل الأجاس الشعرية الخالصة . مع ذلك فهو محروم من أرض مُسعفة على أي نحو ملحوظ وجوهري

كيفما كان . إن الخطاب الثنائي الصوت جد منتشر في الأجناس البلاغية ، غير أنه ، هنا أيضاً ، يبقائه داخل حدود نسق لساني وحيد ، لا يكون مُخصّصاً برابطة عميقة مع قُوى الصيرورة التاريخية التي تُضدّ تراثيا اللغة ، وفي أحسن الحالات ، لا يكون سوى الصدى البعيد والمختزل للحصام جدالي فردي عن تلك الصيرورة .

يمكن لثنائية صوتية شعرية وبلاغية من هذا النوع ، مُنتزعة من سرورة تنضيد اللغة ، أن يتم نحوها وانتشارها بطريقة ملائمة داخل حوار فردي أو نزاع شخصي أو معاداة تجري بين فردين . في هذه الحالة ، ستكون ردود ذلك الحوار محايطة للغة وحيدة : تستطيع أن تكون على خلاف ، متناقضة ، لكنها لن تكون لا متعددة اللسان ولا متعددة الأصوات . مثل هذه الثنائية الصوتية التي تُحصر داخل حدود نفس النسق اللساني المغلق الواحد ، بدون توجيه اجتماعي — لساني حقيقي وجوهري ، لا تستطيع أن تكون سوى لآزِمة أسلوبية ثانوية للحوار وللأشكال الجدالية^(١٢) . إن الازدواجية الداخلية (الثنائية الصوتية) لخطاب يفي بمتطلبات لغة واحدة ووحيدة ، وأسلوب ذى مونولوج مُدغم ، لا يمكنها أبداً أن تكشف هامة : إنها لعبة ، زوبعة داخل كأس ماء !

شيء مختلف تماماً ما هي عليه الثنائية الصوتية في النثر . هنا ، انطلاقاً من النثر الروائي لا تمتح طاقها أو التباس صيغتها الحوارية من النشاطات ، وسوء التفاهات ، والتناقضات الفردية (ولو كانت في المصائر الفردية جد مأساوية بقدر ما هي عميقة الخواطر)^(١٣) : في الرواية تكون لتلك الثنائية الصوتية جذور ضاربة بعمق في تنوع الخطابات ، وفي تنوع اللغات السوسيو — لسانية جوهرياً . بكل تأكيد ، في الرواية أيضاً يكون التعدد اللساني دائماً مشخصاً ، مجسداً ، داخل وجوه بشرية بينها خلافات وتناقضات مُفردة . لكن هنا ، تكون تلك التناقضات بين الإرادات والذكايات الشخصية ، منبثقة من تعدد لساني اجتماعي هو الذي يُعيد تأويلها . فتناقضات الأفراد ليست ، هنا ، سوى قُمة أمواج محيط من التعدد اللساني الاجتماعي يضطرب ويتحرك فيجعلها متناقضة بشدة ، مُشبعاً وعيها وخطاباتها بتعدديه اللسانية الأساسية .

هذا هو السبب الذي من أجله لا يمكن للصوغ الحوارية الداخلي للخطاب الثنائي الصوت الأدبي نثراً ، أن يكون أبداً مُستفاداً على مستوى التيمات (مثلما أنه لا يمكن أن تُستفد الطاقة الاستعارية للغة) . إن من غير الممكن أن ينتشر الصوغ الحوارية كلية داخل حوار مباشر يدور حول موضوع أو معضلة ، ويكون بمقدوره أن يُحيي تماماً الإمكان الحوارية الداخلي المتضمن في التعدد اللغوي اللساني . فالصوغ الحوارية الداخلي للخطاب النثري حقيقة ، المنحدر عضوياً من لغة مُنضدة مُتعددة الصوت ، لا يمكن أن يكون حقاً درامياً بكيفية هامة ومكتملة (متبته بالفعل) ؛ إنه لا يدخل برمته في أطر حوار مباشر ، ومعاداة بين أفراد ، إنه ليس قابلاً كله للانقسام إلى ردود محدّدة بوضوح^(١٤) . هذه الثنائية الصوتية النثرية لها تُشكّلها الأولى في اللغة ذاتها (مثلما هو الشأن أيضاً بالنسبة للاستعارة الحق ، وبالنسبة للأسطورة) ، في اللغة باعتبارها ظاهرة تعيش في تطور تاريخي ، متضدة اجتماعياً ومُزّقة طوال ذلك التطور .

تنسب الوعي اللساني ، إسهامه الجوهري في التكميل والتوسع الاجتماعي للغات الموجودة في صيرورة ، تلمّسات النوايا والمقاصد الدلالية والتعبيرية لذلك الوعي بين اللغات (التي هي أيضاً مؤولة وموضوعية) ، حتمية قيام لهجة بالنسبة لذلك الوعي ، غير مباشرة ، مُعَيَّدة ، مُكسَّرة : تلك هي المسلمات الضرورية لثنائية الصوت الأصلية في الخطاب الأدبي الثوري . وهذه الثنائية الصوتية يكشف عنها مسبقاً الروائي في التعدد اللساني والصوتي اللذين يَحْتَضِنَانِهِ وَيُعْذِنَانِهِ وَغَيْه ؛ إنها لا تَحُلُق داخل خصام جنائي مصطنع ، فردي ، بلاغي ، يدور بين أفراد .

وَإِذَا قَدَّ الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر ، وإذا لم يعرف كيف يرتقي إلى مستوى الوعي التنسيبي ، الجائلي ، باللغة ، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العضوية وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحوِّلة ، فَإِنَّهُ لن يفهم ولن يحقق أبداً ، الإمكانات والمعضلات الحقيقية للجنس الروائي . يمكنه ، بطبيعة الحال ، أن يخلق عملاً يشبه كثيراً الرواية في تركيبه وقيماته ، « مصنوعاً » تماماً مثل رواية ، لكنه لن يكون قد أبدع رواية . سيَحْوِيه دائماً أسلوبه . سجد عند ذلك الروائي مجموع لغة واحدة ، خالصة ، متواظفة ، مزهوة بنفسها بطريقة ساذجة أو بليدة (أو متوفرة على ثنائية صوتية متخيلة ، أولية ، مصطنعة) . وسرى أن مثل ذلك الكاتب لم يجد عناءً في التخلص من التعدد الصوتي : بكل بساطة ، لا يدرك التنوع الجوهري للغة الحقيقية . إنه يعتبر التناغمات الاجتماعية المؤلفة لثيرة الكلمات ، على أنها ضوضاء مزعجة ، تتطلب الحذف ! مُزَوَّعة من التعدد اللساني الأصل للغة ، فإن الرواية تَحُلُق ، غالباً ، لتصبح دراما (نقصد دراما جد سيفة) ، صُبغت ثَقُراً مصحوبة بتعليقات دسمة وَ مَشْيُدة فنيّاً . وفي رواية مثل هذه مجردة من خصائصها ، فإن لغة الكاتب تقع لا محالة في وضعية صعبة وعشبية ، هي وضعية لغة الإرشادات المشهدة^(١٥) .

إن الخطاب الثنائي الصوت متلبس . لكن الخطاب الشعري ، بمعناه الضيق ، هو أيضاً متلبس ومتعدد الدلالة الثقافية . وفي هذا يكمن اختلافه الجوهري عن الخطاب — المفهوم ، والخطاب — المصطلح . فالخطاب الشعري استعارة تقتضي أن ندرك فيها بوضوح معنييها الاثنيتين .

لكن ، مهما تكن الطريقة التي نفهم بها العلاقة المتبادلة للمعاني داخل رمز شعري (وجه استعاري) ، فإن هذه العلاقة ليست ، في كل الأحوال ، ذات طبيعة حوارية ، ولا يمكن أبداً ، بأي ثعلل كان ، أن نتصور وجهاً بلاغياً (استعارة ، مثلاً) قائمة موزعة على رَدَّتَيْن داخل حوار ، أي أن يكون معنيها الاثنان مُقسَمين بين صوتين مختلفين . لذلك فإن المعنى المزدوج (أو المعاني المتعددة) للرمز لا يستتبع قط تنبيراً مزدوجاً . على العكس ، يكفي المعنى الشعري المزدوج لصوت واحد ، وَلَتَسْتَقِ واحد من التفسيرات . وبالإمكان أن نؤول العلائق المتبادلة للمعاني وللرموز حسب المنطق (باعتبار علاقة الخاص أو الفرد بالعام ، مثلاً اسم علم أصبح رمزاً ؛ أو باعتبار علاقة الملموس بالمرجود ، الخ) ، ويمكن أن نؤولها بطريقة فلسفية — أونطولوجية كأنها علاقة خاصة بالتشخيص ، أو كأنها علاقة بين ظاهرة وواقع ، كما يمكن أيضاً أن نضع في المستوى الأول الجانب الانفعالي والخلقي لذلك التعالي ، لكن جميع تلك الأنماط من العلائق المتبادلة بين المعاني لا تخرج ، ولا يمكنها

أن تخرج ، عن حدود علاقة الخطاب بموضوعه وبمختلف مظاهر ذلك الموضوع . بين الخطاب وموضوعه تقع جميع الأحداث ، ومجموع لعبة الرمز الشعري . ولا يستطيع الرمز أن يضمن علاقة جوهريّة قائمة مع كلام الآخرين ومع صوتهم . فالتعدد الدلالي للرمز الشعري يفترض وحدة ومطابقة الصوت لنفسه ، وتوحده الكامل داخل كلامه . وبمجرد ما يرتاد لعبة الرمز هذه ، صوت أجنبي ، أو نبرة أجنبية ، أو وجهة نظر محتملة مخالفة ، فإن المستوى الشعري يتحطم والرمز يُثقل إلى مستوى النثر .

وَلَقَهْمُ التَّمْيِيزَ بَيْنَ الدَّلَالَةِ الثَّقَافِيَّةِ الشَّعْرِيَّةِ ، وَبَيْنَ الثَّنَائِيَّةِ الصَّوْتِيَّةِ النَّثْرِيَّةِ ، يَكْفِي أَنْ نَفْهَمَ أَيَّ رَمَزٍ ، وَأَنْ نَتَّبِعَهُ مِنْ أَوَّلِهِ إِلَى آخِرِهِ بِطَرِيقَةٍ سَاخِرَةٍ (طَبِيعِيٌّ أَنْ يَمُتَ ذَلِكَ فِي سِيَاقٍ هَامٍّ مُطَابِقٍ) ، وَبِعِبَارَةٍ ثَانِيَةٍ ، يَكْفِي أَنْ نُدْخِلَ إِلَيْهِ صَوْتَنَا الْخَاصَّ ، وَأَنْ نَكْسِرَ فِيهِ نَيْتَهُ الْجَدِيدَةَ (١٧) . نَتِيجَةُ ذَلِكَ ، فَإِنَّ الرَّمْزَ الشَّعْرِيَّ (مَعَ بَقَائِهِ رَمْزًا) يَتَّقَبَّلُ فِي نَفْسِ الْآنَ إِلَى مَسْتَوَى النَّثْرِ ، وَيَصْبِيحُ خُطَابًا ثَنَائِيًّا الصَّوْتِ : بَيْنَ الْخُطَابِ وَمَوْضُوعِهِ يَنْدَرِجُ خُطَابٌ ، نَبْرَةٌ أَجْنَبِيَّةٌ ، وَفَوْقَ الرَّمْزِ يَقَعُ ظِلٌّ مِنَ التَّوَضُّعِ (بِطَبِيعَةِ الْحَالِ ، سَتُكْشَفُ الْبَنِيَّةُ الثَّنَائِيَّةُ الصَّوْتِ بِدَائِيَّةٍ وَبَسِيطَةٍ) .

لدينا مثال عن هذا التحويل النثري البسيط للرمز الشعري ، في المقطع الخاص بـلينسكي في الرواية الشعرية : أَوْجِينُ أُونُكِينُ :

« طَبْعًا بَيْنَ يَدَيِ الْحُبِّ كَانَ يَفْنِي الْحُبَّ
وَكَانَ غَنَاؤُهُ وَاضِحًا
مِثْلَ أَفْكَارِ عِزْرَاءٍ بَرِيقَةٍ
مِثْلَ نَوْمِ طِفْلِ صَغِيرٍ
مِثْلَ الْقَمَرِ ... »

فالرموز الشعرية لهذا المقطع موجهة في الوقت نفسه إلى مستويين : مستوى غناء لينسكي نفسه من منظور دلالي وتعبيري يوافق « روحه المنشبعة بروح جامعة كوتنكين (١٧) » ، ومستوى خطاب بوشكين الذي يعتبر « روحاً على شاكلة كوتنكين » بلغتها وشعريتها الخاصتين ، بمثابة ظاهرة للتعدد اللساني الأدي في عصره ، جديدة إلا أنها بدأت تصير غمطية : فهي بُرَّةٌ جديدة وصوت جديد وسط أصوات متعددة لِلُّغَةِ الْأَدْبِيَّةِ وَلْمُفْهُومَاتِ الْعَالَمِ الْأَدْبِيِّ ، وللوجود الخاص في تديره تلك المفهومات . وهناك أصوات أخرى داخل تلك المجموعة من حياة الحروف : فهناك لغة أُونُكِينِ على طريقة بايرون ، وشاتوبريان وهناك لغة وعالم « ريتشاردسون » عند تاتيانا في الريف ، واللهاجة الإقليمية المألوفة في القَصْرِ الريفي لآل لارين ؛ وهناك لغة وعالم تاتيانا في بترسبورغ إلى جانب لغات أخرى من بينها لغات الكاتب غير المباشرة المتنوعة والتي تتحول على إمتداد الرواية . كل هذا التعدد اللساني (أَوْجِينُ أُونُكِينُ موسوعة من أساليب ولغات العصر) يُوجِّهُ نَوَايَا الْكَاتِبِ وَيَخْلُقُ الْأَسْلُوبَ الْأَصِيلَ الرَّوَائِيَّ لِذَلِكَ الْعَمَلِ .

هكذا إذن ، فإن صور المقطع الذي ذكرناه ، بوجودها كرموز شعرية من منظور لينسكي

القصدي ، قد أصبحت ، داخل نسق خطابات بوشكين ، رموزاً نظرية ذات صوتين . وهي بطبيعة الحال ، رموز أصيلة للفن الأدبي الثوري ، منحدره من تعدد لساني أدبي يتطور في تلك الحقة ، وليست مطلقاً باروديا بلاغية مصطنعة ولا دعابة هزلية .

ذلك هو الاختلاف بين الثنائية الصوتية الأدبية التراثية ، وبين الأحادية الصوتية للدلالة الثنائية أو المتعددة في الرمز الشعري . إن دلالة الخطاب الثنائي الصوت ذى الصوغ الحوارى داخلها ، حلى بحوار ، ويمكنها ، فعلياً ، أن تُولد حوارات لأصوات مفروقة في الواقع (لا تكون حوارات درامية ، بل بائية عندما تُكتب نثراً) . وبالرغم من ذلك فإن الثنائية الصوتية الشعرية لا ينضب معينها قط داخل تلك الحوارات ، إنها لا تستطيع أن تكون مُبعدة تماماً من الخطاب ، لا بواسطة تفكيك مفصل منطقي ، وإعادة توزيع لأعضاء فترة فريدة من حيث طابعها المنولوجي (مثلما هو الشأن في البلاغة) ، ولا بواسطة قطعية درامية بين ردود حوار يحتاج إلى اكتمال . إن الثنائية الصوتية الحقيقية ، بتوليدها لحوارات روائية نظرية ، لا ينضب معينها من جراء ذلك وتظل داخل الخطاب ، وداخل اللغة ، كأنها نبع لا ينضب من الصوغ الحوارى ؛ ذلك أن الصوغ الحوارى الداخلى للخطاب هو النتيجة الطبيعية اللازمة لتنضيد اللغة تراثياً ، وهو العاقبة الناجمة عن « شلّة امتلاء » بالنوايا المتعددة اللغات . غير أن ذلك التنضيد ، والامتلاء الشديد ، مثل الإثقال القصدي لجميع الكلمات والأشكال التي تصل به ، هو النتيجة الحتمية للتطور التاريخي للغة المتناقض اجتماعياً .

وإذا كانت المعضلة المركزية لنظرية الشعر هي معضلة الرمز الشعري ، فإن معضلة نظرية النثر الأدبي المركزية هي معضلة خطاب ذى صوتين مُصاغ حواراً داخلها ، في جميع أنماطه ومُغايراته العديدة .

بالنسبة للروائي — النائر ، فإن الموضوع مشوّش داخل خطاب الآخرين الذين يتحدثون عنه ؛ إنه موضوع مَوْضِع تساؤل ، مُناهض ، مؤوّل ومُثَمّن بطرائق مُختلفة ، وغير مفصول عن استيعاء اجتماعي متعدد الأصوات . وعن ذلك العالم « الذي وُضع من جديد موضع تساؤل » والذي لا يفصل عن استيعاء اجتماعي متعدد الأصوات ، يتحدث الروائي في لغة مُنوعة ومَصُوغَة داخلها في حوار . على هذه الشاكلة ، تتبدّى له اللغة والموضوع في مظهرهما التاريخي ، وفي صيرورتها الاجتماعية المتعددة الأصوات . بالنسبة له ، لا يوجد عالم خارج وُعيه الاجتماعي المتعدد الأصوات ، كما لا توجد لغة خارج النوايا المتعددة التي تُضغدها . لذلك ، في الرواية كما في الشعر ، يمكن للغة (أو بدقة أكثر : للغات) أن تتحد بكيفية عميقة ، لكن أصيلة ، مع موضوعها وعالمها . ومثلما أن الصورة الشعرية تبدو متولدة ومنحدرة عضوياً من اللغة ذاتها ، ومتكوّنة مُسبقاً فيها : فإن الصور الروائية تظهر ملتحمة عضوياً بلغتها المتعددة الصوت ، المتكوّنة مسبقاً داخلها على نحو ما ، في أعماق تعلّدها اللغوية ، العضوية ، الخاصة بها . إن « تباعد » العالم و « إفراط تباعد اللغة » يمتزجان داخل الرواية في حدث واحد هو العالم المتعدد اللغة ، وداخل الاستيعاء والخطاب الاجتماعي .

وعلى الخطاب الشعري أيضاً بالمعنى الضيق ، أن يتسلّل إلى أن يصل إلى موضوعه عبر خطاب

الآخرين الذي يُشوشه ويُرَبِّكُه ؛ إنه يجد لغة متعددة وكأنها سابقة له في الوجود ، فيفتح عليه أن يصل إلى وحدته المبدعة (مبدعة وليست معطاة) والجاهزة ، وإلى قصديته الخالصة . لكن هذا المسير للخطاب الشعري نحو موضوعه ونحو وحدة اللغة ، والذي يلتقي خلاله أيضاً ، وباستمرار ، خطاب الآخرين ويتَّوَجَّه معه بالتبادل ، يظل ضمن حُثالة سيرورة الإبداع ، ويتلاشى مثلما تتلاشى إسقالة عمارة انتهى بناؤها . عندئذ ، يرتفع العمل الشعري المنتهي مثل خطاب وحيد ومركّز على موضوع ، مثل خطاب عن عالم « بكر » . إن هذا الصفاء المتواطىء وهذه الصراحة القصصية الخالية من التقييد ، في الخطاب الشعري المنتهي ، يُكتسبان مُقابل نوع من الاصطلاحية في اللغة الشعرية .

وإذا كانت فكرة لغة شعرية ، تحصرُ المعنى ، خارج الحياة الجارية وخارج التاريخ ، هي « لغة للآلهة » ، تولد انطلاقاً من الشعر بوصفه فلسفة طوبوية للأجناس التعبيرية ، ففي المقابل نجد أن فكرة وجود اللغات وجوداً حياً ولمموساً تاريخياً ، هي فكرة قريبة من النثر وأثرية لديه . إن نثر الفن الأدبي يفترض حساسية تجاه التخثر والنسيئة التاريخيين والاجتماعيين للكلام الحي ، وإسهامه في الصيرورة التاريخية وفي النضال الاجتماعي . وهذا النثر الأدبي يستولي على الكلمة وهي مازال دافقة من تجزئة نضالها ومن عدائها ، مُصِجَّةٌ وممزقة بين النبرات واللهجات المعادية ، يستولي عليها ثم يُخضعها ، بما هي عليه ، لوحدة أسلوبه الدينامية .

هوامش

- (١) تودور — كوتليب فون هيبيل (١٧٤٣ — ١٧٩٦) روائاً ثنائي يمكن أن نضمه بين ستون ، وغان — بول .
- (٢) نص مستخلص من الترجمة الفرنسية للرواية : La Petite Dorrit ، الجزء السادس من الأعمال الكاملة لديكنز ، مكتبة لابلاد ، كالمجار ، ١٩٧٠ ، تحت إشراف سير لويس ، ترجمها عن الإنجليزية جان مارجين — بيحان .
- (٣) سماع بالفصل البنات المجهنة ودلائها في الفصل الرابع : المتكلم في الرواية .
- (٤) وهو أمر مستحيل بالنسبة للملحمة .
- (٥) تراجع في هذه المسألة التعليقات الموضوعية المزعومة الخشنة في أعمال حُحول .
- (٦) لورانس ستون : تريسترام شاندي Tristram Shandy (رواية نشرت سنة ١٧٦٧) بلندن .
- (٧) في نظره ، فإن العقل الجسد في أشكال ومناهج الفكر الأدبي والايديولوجي ، وبمارة أخرى ، الأفق اللساني للعقل البشري العادي ، يصبح غتزلًا وهزليًا إلى مالا نهاية ، وقد أخلاه العقل . إن المزل لمةً بالعقل وأشكاله .
- (٨) واضح حدًا أننا لا نستطيع ربط راليه بكتابت الرواية الخزلية في معناها الدقيق ، لأن حيث التسلسل الزمني ، ولا من حيث جوهرها .
- (٩) مع ذلك ، فإن الجندي المعاصر لا يتم أندًا تغلوزه تعلمًا ، وخاصة عدد جان — بول .
- (١٠) ألكسندر بوشكين : قصص المرحوم إيفان ميروغيتش بيلكين ، صدرت سنة ١٨٣٠ .
- (١١) ه بطل من هذا الزمان ه رواية لميخائيل لومونتوف (١٨٤٠) . نايكو الأحمر : سارد مقترض في رواية جوجوله أمسيات هامو . مينيكوف — بيتشوسكي (١٨١٩ — ١٨٨٣) كاتب إقليمي يستلهم الحياة في فوجلا الوسطى . مامين سييريك (١٨٥٢ — ١٩١٢) كاتب من منطقة الأورال يبالغ بموضوعات شعبية واحتجاجية . بيكولا ليسكوف (١٨٣١ — ١٨٩٥) خصص أعماله لتصوير الحياة الروسية في المدن والوادي وفي الوسط الكسي .
- (١٢) لا تكفي هذه الثنائية الصوتية أهمية في الكلاسيكية الحديثة إلا في الأحاسيس التصويرية الدنيا ، خاصة في الأفقية .
- (١٣) في حدود عالم شعري ذي لمة واحدة ، كل ما هو جوهري في تلك النشازات والتناقضات ، يمكن ونجب أن ينتشر في حوار درامي حالي وناشر .
- (١٤) بصفة عامة ، تكون تلك الوجود ، بالأخرى ، أكثر حدة ودرامية ، وأكثر انتهاء ممتًا تكون اللغة مسودة ووحيدة .
- (١٥) ينوح سييلهاجن Spiethagen في كبة المشهورة عن بطرية الرواية وتقنيها ، إلى دراسة هذا النوع من الرواية الذي ليس رواية ، متجاهلاً ، بالتجديد ، الإمكانيات الخاصة لهذا الجنس التصويري . بصمة مُنظرةً ، كاد سييلهاجن غافلاً عن التعدد اللساني وعن متوجه

الوعي : الخطاب التآقي الصوت .

(١٦) في رواية تولستوي « آياكارنيا » ، جد أن أليكسيس كارين كان معتاداً على التناعد عن بعض الكلمات وعن التعبيرات المرسفة بها كان يستسلم لبايات ثنائية الصوت ، بدون أي سياق فقط على مستوى التوايا : « مهم ، كما ترى ، ووحك العريز حول الدرجة أنه عد نهاية سنة من الزواج ، كان يتحرك من الرعية في وديتك ، قال بصوته المائل السائل ، وفسس المرة التي كان يستعملها دائماً معها على وجه التفرير ، مرة من كان سيسحر من رجل قد يتكلم حقيقة تلك الطريقة .. » (آياكارنيا الجزء ١ ، فصل ٣٠) .

(١٧) كونتين (Nottingen) : جامعة ألمانية لعبت دوراً هاماً في تكوين الشاب الروسي المنفج خلال الفترة الرومانسية .

المستأجر في الإرواية

أوضحنا من قبل ، أن التعددية اللسانية الاجتماعية ، ومفهوم تنوع لغات العالم والمجتمع ، اللذين يُنسقان التيمات الروائية ، يمكن أن يُوجَّعا في الرواية إما في شكل أسئلة غفل لكنها عملة بصور الأساليب المتكلمة المنجزة على لغات الأجناس الأدبية ، ولغات اليهن اغ ... ، وإما أنهما يوجدان بوصفهما الصور المجسدة لكاتب مُفترَض ، أو لِسَاريين أو لشخص روائية .

إن الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة ، يمكن أن تعتبر عن سذاجة (أو اصطلاحاً) لغة أكيدة وحاسمة . إنه يتلقاها مصنفة ومقسمة من قبل ، إلى لغات متنوعة . لذلك حتى لو ظلت التعددية اللسانية خارج الرواية ، وحتى لو تَقَلَّمَ الكاتب بلغة واحدة مُثَبِّتة كلياً (بدون أن تشتمل على تباعد أو انكسار أو تحفظات) ، فإنه يعلم بأن تلك اللغة ليست دالة ولا مقبولة من الجميع ، وبأنها تُرْنُ وسط التعدد اللغوي وبأنه يتحتم الحفاظ عليها ، وتطهيرها ، والدفاع عنها ، وتعليقها . كذلك حتى تلك اللغة الوحيدة والمباشرة ، هي لغة جدالية ودفاعية ، أي أنها بعبارة أخرى ، مرتبطة حوارياً بالتعدد اللساني . وهذا هو ما يحدد مقصد الخطاب الروائي الخاص المعترض عليه ، والقابل للاعتراض ، والمعتراض بِتَوَرُّه : إنه لا يستطيع ، لا عن سذاجة ولا بطريقة اصطلاحية ، أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التي تحيط به .

والتعدد اللساني إما أن يدخل إلى الرواية « بِشَخْصِهِ » إذا جاز القول ، ويتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين ، وإما أنه ، بِشُكْلِهِ في خلفية الحوار يُحدِّد الصدى الخاص للخطاب الروائي المباشر . ومن ثَمَّ تلك الخصوصية البالغة الأهمية لهذا الجنس التعبيري : في الرواية الإنسان هو أساساً ، إنسان يتكلم ، والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون إليها خطابها الإيديولوجي الأصل ، ولغتها الخاصة .

إن الموضوع الرئيسي الذي « يُخصَّص » جنس الرواية ، ويخلق أصالته الأسلوبية ، هو الإنسان الذي يتكلم ، وكلامه . ولكني ندرك بطريقة صحيحة فحوى هذا التأكيد ، يلزمنا أن نلقي الضوء

بكيفية دقيقة ، قُدر الإمكان ، على النقط الثلاث الآتية :

١ - في الرواية ، الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي . وليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو مُعاد إنتاجه ، بل هو بالذات مُشخَّصٌ بطريقة فنية ، وهو ، خلافاً للدراما ، مشخَّصٌ بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب) . إلا أن المتكلم وخطابه هما ، بوصفهما موضوعاً للخطاب ، موضوع خاص : فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام : أشياء جامدة ، ظواهر ، أحداث الخ ... ذلك إن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جدَّ خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي .

٢ - في الرواية ، المتكلم أساساً هو فرد اجتماعي ، ملموس ومحدَّد تاريخياً ، وخطابه لغةً اجتماعية (ولو أنها مازالت تخيُّنية) وليس « لهجة فردية » . إن الخطابات الفردية التي تحددها الطبايع والمصائر الفردية لا تتلقى في حد ذاتها اهتماماً من الرواية . ذلك إن كلام الشخص الواحد ، ينزع دوماً نحو دلالة وانتشار اجتماعيين معيَّنين : إنه لغات افتراضية (بالقوة) . من ثمَّ يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ، ومَدخلًا للتعدّد اللساني .

٣ - المتكلم في الرواية هو دائماً ، وبدرجات مختلفة ، مُنتج إيديولوجيا وكلماته هي دائماً هيئة إيديولوجية (*idéologique*) . واللغة الخاصة برواية ما ، تُقدِّم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم تُنزَعُ إلى دلالة اجتماعية . تنديقاً ، باعتبار الخطاب نصاً إيديولوجياً ، فإنه يصبح موضوعاً للتشخيص في الرواية ، وأيضاً فإنه يُجنَّبُ الرواية أن تغدو لعبةً لفظية مجردة . وبالإضافة إلى ذلك ، وبفضل التشخيص الحوارى للخطاب له قيمة إيديولوجية (غالباً يكون خطاباً راهناً وضالاً) ، فإن الرواية ، أكثر من أي جنس لفظي آخر ، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلاني المحض . كذلك ، فإنه عندما يشرعُ استيتقي في كتابة رواية ، لا تظهر إستيقته أبداً داخل البنية الشكلية ، بل في كَوْن تلك الرواية تشخَّص مُتكلماً هو مُنتج إيديولوجيا للاستيقا ، يكشف عن عقيدته موضوعةً على المحك داخل الرواية . هذا مانجده في رواية « صورة دوريان جراي » لاوسكار وايلد ، وفي الأعمال الأولى لتوماس مان ، وهنري دوريميه ، وهويسمانس ، وباريس ، وأندريه جيد . بهذه الطريقة ، حتى الاستيتقي الذي يبنى رواية ، يصبح عبر هذا الجنس الأدبي ، مُنتج أيديولوجيا يدافع ويخبر مواقفه الإيديولوجية ، كما يفعل أيضاً مدافعاً ومجادلاً .

لقد أسلفنا القول بأن المتكلم وخطابه هما : الموضوع الذي يُخصَّصُ الرواية ، ويتتبع أصالة هذا الجنس التعبيري . ولكن من الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس مُشخَّصاً وحده وليس فقط بوصفه متكلماً . ففي الرواية يستطيع الإنسان أن يكون فاعلاً على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة ، إلا أن لفعله دائماً إضاعة إيديولوجية . إنه باستمرار فعل مرتبط بخطاب (ولو كان خطاباً محتملاً) ، وبلازمة إيديولوجية ، كما أنه يحتل موقعاً إيديولوجياً محدداً . إن فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لأزمتان ، سواء لكشف وضعها الإيديولوجي وكلامها ، أو

لاختبارهما . صحيح أن رواية القرن التاسع عشر قد خلقت مُغايَراً أساسياً حيث الشخصية لاتعدو أن تكون متكلاً عاجزاً عن الفعل ، محكوماً عليه بالكلام العاري : بأحلام اليقظة ، وبالواعظ غير الفاعلة ، وبالزعة التعليمية ، وبالتأملات المجيدة الخ ... وهذا مانجده أيضاً في « رواية الاختيار » الروسية ، رواية المثقف - العقائدي (التي نجد أوضاع نموذج لها في رواية « رودين » Roudine ، لتورجنيف) .

ليست تلك الشخصية التي لاتقبل ، سوى واحدة من المغايرت التيمائية لبطل الرواية . في العادة ، يفعل البطل في الرواية بنفس القدر الذي يفعل به داخل المحكي الملحمي . وما يميزه أساساً عن البطل الملحمي ، هو أنه نتيجة لاستيائه من كونه يفعل ، فإنه يتكلم ، ثم إن فعله بدون دلالة عامة أكيدة ، ولايجري داخل عالم ملحمي مقبول ، وذو دلالة لدى الجميع . أيضاً فإن ذلك الفعل يستلزم دائماً شرطاً إيديولوجياً ، ويكون مُدعماً بموقف إيديولوجي محدد ليس هو الموقف الوحيد الممكن ، وإذن ، فإنه معرض للمناقضة . إن موقف البطل الملحمي الإيديولوجي له دلالة بالنسبة للعالم الملحمي برمته ، فهو لايتفرغ على إيديولوجيا خاصة ، بجانبها توجد أو يمكن أن توجد إيديولوجيات أخرى . طبعي أن البطل الملحمي يستطيع أن يتفوّه بخُطب طويلة (وبطل الرواية يلزم الصمت) ، إلا أن خطابه لايتفرّد على المستوى الإيديولوجي (أو يُنقل إنه يتفرّد فقط من الناحية الشكلية ، فيما يتصل بالتركيب والموضوع) كما أنه يختلط بخطاب الكاتب . لكن الكاتب كذلك لايزر إيديولوجيته : فهذه تنصهر داخل الإيديولوجيا العامة ، التي هي وحدها ممكنة . وللملحمة منظور واحد ووحيد . بينما تشتمل الرواية على عدد كبير ممن المنظورات ، ومن عادة البطل فيها أن يفعل انطلاقاً من منظوره الخاص . لهذا لايشتمل المحكي الملحمي على رجال يتكلمون باعتبارهم مُشخصين للغات مختلفة ، فالذي يتكلم هنا هو في العموم الكاتب ، وهو وحده الذي يتكلم ، وليس هناك سوى خطاب واحد ووحيد هو خطابه .

في الرواية ، يمكن أيضاً أن نُضفي القيمة على بطل يفكر ، ويفعل (وبطبيعة الحال ، يتكلم) بطريقة سليمة من المآخذ (حسب نية الكاتب) وكما يجب أن يفعل كل واحد ، لكن في الرواية يكون هذا الطابع السليم من المآخذ لدى الشخصية ، يتعارض على المستوى الدفاعي والجدلي ، مع التعدّد اللساني . هذا مانجده عند شخصيات الرواية الباروكية السليمة من المآخذ ، جد بعيد عن طابع الملحمة الساذج سناجة لاتقبل الجدال حولها . فإذا كان الموقف الإيديولوجي لثل هذه الشخصية غير منفصل عن موقف الكاتب ، (أي إذا اختلطا) فإنه مع ذلك يمكن بُنيته بالنسبة للتعدد اللساني المحيط به : فالموقف السليم من المآخذ ، وعند شخصيات الزعة العواطفية مثل كرانديزون (Grandison) ، فأفعالها مُضاعة إيديولوجيا من خلال مقصد دفاعي وجدلي .

إن يُفعل بطل رواية ما مُبرّر دائماً من طرف إيديولوجيته : فهنا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الإيديولوجي الخاص به (ليس عالماً ملحمياً وواحداً) وله مفهومه الخاص به للعالم مجسداً في كلامه وفي أفعاله .

لكن لماذا لا نستطيع أن نكتشف الموقف الإيديولوجي لشخصية روايته ، والعالم الإيديولوجي المكوّن لقاعدتها ، من خلال أفعالها وحدها وبدون أن نُشخص خطاياها ؟ .

إنه من غير الممكن أن نشخص العالم الإيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة ، بدون أن نعطي صده ، وبدون أن نكتشف كلامه هو ، ذلك أن هذا الكلام (مختلطاً بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يُكَيّف حقيقة مع تشخيص لعاله الإيديولوجي الأصيل . قد يجوز للرواية ألا تشخص سوى أفعالها ، وألا تُعطي لشخصها خطاباً مباشراً ، غير أنه في التشخيص الذي يقدمه الكاتب ، إذا كان جوهرياً وملائماً ، فإننا سنسمع بالحتم رنين الكلام الأجنبي ، كلام الشخصيات ذاتها في نفس الوقت الذي نسمع كلام الكاتب (راجع تحليلنا للبنيات الهجينة في الفصل السابق) .

لقد مررنا بأن المتكلم في الرواية لا يكون بالضرورة ، مجسداً في شخصية أساسية . فالشخصية ماهي إلا أحد أشكال المتكلم (صحيح أنها الأكثر أهمية) . ولغات التعدد اللساني تدخل إلى الرواية في شكل أساليب بارودية لاشخصية (مثلما هو الحال عند الكتاب الساعرين الإنجليز والألمان) ، وفي شكل أساليب غير بارودية ضمن مظهر الأجناس التصويرية المتخللة ، وفي شكل كتاب مفترضين ، وفي شكل محكي مباشر . وأخيراً ، حتى فيما يتعلق بخطاب لائتكر نسبته للكاتب ، فإنه ، إذا كان دفاعياً وجدالياً ، أي إذ تعارض بوصفه لغة خاصة مع لغات التعدد اللساني الأخرى ، سيصبح ، إلى حد ما ، مركزاً على ذاته ، بمعنى أنه لن يُشخص فقط ، بل سيكون مُشخصاً أيضاً .

إن جميع هذه اللغات ، حتى غير المجسدة من خلال شخصية ، تكون مُتجسّدة على الصعيد الاجتماعي والتاريخي ، وتكون مُتموضعة (فقط اللغة الوحيدة التي لا تتجاوز مع أية لغة أخرى ، يمكن أن تكون غير متموضعة) ، لأجل ذلك تتراعى وراء جميع اللغات ، صور المتكلمين به ملابسهم ، الملموسة الاجتماعية والتاريخية . وليست صورة الإنسان في حد ذاته هي المميّزة للجنس الروائي ، بل صورة لُغته . إلا أنه لكي نصير اللغة صورة للفن الأدبي ، يتحتم أن نُصبح كلاماً على الشفاه التي تحدثت ، وأن نتحد بصورة الإنسان الذي يتكلم .

وإذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي هو المتكلم ومايقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللساني) ، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : **معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة .**

ويتحتم القول بأن هذه المعضلة لم تطرح بعد بكيفية وافية وجذرية . كذلك فإن خصوصية أسلوبية الرواية قد ثلّت عن الباحثين . إلا أن هذه المعضلة قد استثمرها البعض : فدراسة النثر الأدبي ووجهت الاهتمام ، أكثر فأكثر ، نحو ظاهرات خاصة ، مثل الأسلبة أو باروديا اللغات ، ومثل « المحكي المباشر » . ومايطيح بجميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص ، إلا أنه أيضاً مُشخص وأن اللغة الاجتماعية (الأجناس التصويرية ، المهن ، التيارات الأدبية) تصبح موضوعاً للاستساخ ، وإعادة التّينة ، والتجميل الفني ، وتكون موجّهة بحرية نحو الفن الأدبي : يتم انتقاء

بعض العناصر التعليلية في لغة ما ، تكون مميزة بل جوهرية على المستوى الرمزي . ونتيجة لذلك فإن الانزياح عن الواقع التجريبي للغة المشخصة يمكن أن يكون هاما جدا ، ليس فقط بمعنى انتقاء متحيز ومفرط في إبراز عناصر تلك اللغة ، وإنما بمعنى أنه ، في إطار تلك اللغة ، يتم إبداع حر لعناصر مجهولة تماماً من جانب تجريبية تلك اللغة . وهذا الارتفاع ببعض عناصر اللغة إلى رموز ، هو ما يميز « المحكي المباشر » (عند الكاتب ليسكوف ^(١)) ، وخاصة ريميزوف ^(٢) . بالإضافة إلى ذلك ، فإن الأسلية ، والباروديا و« المحكي المباشر » هي ، كما أوضحنا من قبل ، ظاهرات ثنائية الصوت ومزدوجة اللغة .

ففي آن واحد ، ويتوازن مع الاهتمام الذي أنثرتة ظاهرات الأسلية والباروديا ظهر فضول عارم تجاه معضلة نقل خطاب الآخر ، وتجاه معضلة أشكاله التركيبية والأسلوبية . وقد كان فقه اللغة للاتيني - الألماني هو الذي اهتم أساساً بهذه المعضلة . ولأن ممثلي هذا المبحث كانوا منصرفين بمخافة إلى الجانب الألسني - الأسلوبي (بل التحوي تحديداً) من المسألة ، فإنهم اقتربوا أيضاً - وخاصة ثيويسيتزر Léo spitzer - من مشكلة التشخيص الأدبي لخطاب الآخر ، تلك المشكلة المركزية في النثر الروائي . غير أنهم لم يطرحوا معضلة صورة اللغة بكل الوضوح المطلوب ، ولم يدرسوا معضلة نقل خطاب الآخر نفسها بالإفاضة والصرامة اللازمين .

إن إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشاراً التي يوحى بها الكلام البشري ، هي تيمة نقل كلام الآخر ومناقشته . ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي ، يشتمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتحيز جد متباعدة . وكلما كانت حياة الجماعة التي تتكلم ثروة ، متنوعة ومرتفعة ، كلما اتخذ كلام الآخر وملفوظه ، بوصفه موضوع نقل مهم وموضوع شرح ومناقشة وتثمين ودحض ومساندة وتطويع ، حيزاً كبيراً داخل موضوعات الخطاب كلها .

إن تيمة الإنسان الذي يتكلم بوصفه موضوعاً لخطاب ، هو موضوع « فريد » يطرح على لُفتنا معضلات خاصة .

كذلك ، قبل أن نعرض لمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر الموجه نحو صورة اللغة ، فإنه من اللازم أن نلامس معنى تيمة المتكلم ومايقوله في المجالات خارج - أدبية المتصلة بالحياة والإيديولوجيا . حتى إذا لم يكن لجميع أشكال نقل خطاب الآخر خارج الرواية ، توجيه حاسم لصورة اللغة ، فإن جميع تلك الأشكال ستستخدم داخل الرواية ، وستخصب هذه الأخيرة ، وستتحول داخلها وتصبح خاضعة لوحدة جديدة ذات هدف مُدقق . (وبالعكس.) ثمارس الرواية أيضاً تأثيراً قوياً على إدراك كلام الآخر ونقله في المجال خارج - أدبي .)

إن تيمة المتكلم وزناً كبيراً في الحياة العادية ، ففي وجودنا اليومي نسمع ، في كل خطوة ، حديثاً عن المتكلم وعن مايقوله . وباستطاعتنا أن نعلن ذلك بوضوح : في الحياة العادية ، نستند

بالأخص إلى مايقوله الآخرون : نُثَقِّلُ كلامهم ، نستحضره ، نُؤَيِّدُهُ ، فنناقشه ، نناقش آراءهم ، تأكيدهم أخبارهم ، نُغَضِّبُ منها أو نُثَقِّقُ معها ، نُشْكِرُها أو نُستَعِدُّ إليها الخ

بإعارتنا السمع لثِقَفٍ من حوار لتلقطه كما هو في الشارع ، وسط الحشد ، في صفٍّ للانتظار ، أو في بناية للمسرح ... نستطيع أن نتبين مدى تَوَاطُرِ عبارات مثل « هو يتكلم » ، « هناك مَنْ يتكلم عن ... » ، « لقد قال » . ونحن نستمع إلى تبادل سريع للكلام وسط حشدٍ من الناس ، غالباً مانلفظ كلمات كأنها كُلٌّ مختلط ، مكونة من : « يقول » ، « نقول » ، « أقول » ... وكَم هي هامة بالنسبة للرأي العام ، وللشائعات ، وللثورة العمومية ، وللغثبات ، تلك التأكيدات التي تنصدر كلامهم : « كل الناس يقولون ذلك » ، « لقد قيل لي ذلك » ! لامناص أيضاً من أن نضع في الحسبان الجانب البسيكولوجي الكبير المتصل بما يقوله الآخرون عنا ، والأهمية التي نوليها نحن لفهم تلك الأقوال وتأويلها . (تأويلية اليومى) .

إن أهمية هذه التيمة لاتنقص في شيء داخل أجواء العلاقات العامة الأكثر مرتبةً وتنظيماً . فكلُّ عادةٍ عَمَلَةٍ يَتَقَلُّ كلام الآخرين وتأويله . إننا نجد فيها ، كل لحظة ، « استشهاده » ، « مرجعاً » يُحيلنا على مقالته شخص من الأشخاص ، أو على « مايقال » ، أو على مايقوله كل واحد ، أو يُحيلنا على كلام مخاطبنا أو على كلامنا السابق ، أو على صحيفة ، أو قرار ، أو وثيقة ، أو كتاب .. ومعظم الأخبار والآراء تُثَقَّلُ ، عموماً ، في شكل غير مباشر لا يوصفها صادرة عن الذات ، بل من خلال استنادها إلى مصدر علم غير محدد : « سمعتُ مَنْ يقول » ، « هناك من يعتبر » ، « مَنْ يظن » . لَنأخذ حالة جد منتشرة في الحياة العادية : المحادثات حول جلسة عمومية . إنها جميعها قائمة على علاقة وتأويل وتقدير مختلف المداخلات الشفوية والقرارات ، والمقترحات ، والدحض اللفظي ، والتعديلات المصادق عليها . يتعلق الأمر ، إذن بمتكلمين وبما يقولونه ، وهي التيمة التي سنصادفها باستمرار : إما أنها تنصدر مباشرة الخطاب وتُنظَّمُ ، وإما أنها تُرافقُ نحو التيمات العادية الأخرى .

سيكون من النافل ذكر أمثلة أخرى . يكفي أن نسمع وأن نتأمل الكلام الذي يصادفنا في كل مكان ، لنؤكد مايلي : في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع ، يكون نصف مايتلفظ به ، على الأقل ، هو من كلام الآخرين (يقع التعرفُ عليه كما هو) ، منقولاً حسب كل الدرجات الممكنة من الدقة والتجرد (أو ، بالأحرى ، من التحيز) .

بطبيعة الحال ، فإن جميع الأقوال « الأجنبية » المنقولة لاتستطيع ، متى تمَّ تثبيتها في الكتابة ، أن توضع « بين مزدوجين » ، فهذه الدرجة من تقدير قيمة كلام الآخرين وصفاته ، التي يتوقف ضمانها على وضع مزدوجتين في الكلام المكتوب (يحسبُ غاية المتكلم نفسه وتقديره لتلك الدرجة) لم تعد متداولة في اللغة العادية .

وعلاوة على ذلك ، فإن صياغة الجملة التركيبية للخطاب « الأجنبي » المنقول لاتقف عند الصيغ التحوية للخطاب المباشر أو غير المباشر ، فطرائق إدراجه وتشبيده ، وإلقاء الضوء عليه ، جد

متنوعة . ويجب أن نأخذ ذلك بالاعتبار لتقدير التأكيد التالي حق قدره : من بين مجموع الأقوال التي نلتفتُ بها في الحياة العادية بآتيها مايزيد عن نصفها من جانب الآخرين .

فيما يرجع للغة العادية ، لا يكون المتكلم وأقواله موضوعاً للتشخيص الأدنى بل للنقل المنتفع عملياً . لذلك يمكن أن نتحدث هنا لاعتنا أشكال التشخيص ، وإنما عن طرائق النقل فحسب . وهذه الأخيرة جد متنوعة سواء فيما يرجع للتشديد اللفظي الأسلوبى لخطاب الآخرين ، أو فيما يتصل بطرائق تضمينه التأويلي ، وإعادة اعتباره وإيرازه ، منذ النقل المباشر كلمة كلمة ، إلى التحريف البُرودي المتعمد ، القصدي ، لأقوال الآخرين وتشويهها (٣) .

ومن الضروري أن نسجل مايلي : إن كلام الآخرين ، مفهومٌ في سياق ما ، مهما بلغ نقله من الدقة ، فإنه يتعرض دائماً لبعض التعديلات في المعنى . فالسياق الذي يشمل كلام الآخر ، يوجد خلفية حوارية يمكن لتأثيرها أن يكون على درجة كبيرة من الأهمية . وبالحجوع إلى طرائق تضمين ملائمة ، نستطيع التوصل إلى تحويل ملفوظ أجنبي تحويراً بليزاً ، مع نقله بطريقة مضبوطة . إن الجدل غير الحريص على الأمانة ، والحاذق ، يعرف تماماً الخلفية الحوارية التي يجب أن يُعطىها للأقوال المنقولة بدقة عن خصمه ، وذلك بهدف تشويه معناها . إنه لقي متنبئ السهولة ، عن طريق التلاعب بالنص ، أن يزيد من درجة موضوعية كلام الآخر ، محدثين بذلك ردود فعل مرتبطة بالموضوع . على هذه الشاكلة ، يُسهل أن نُصير الملفوظ الأكثر جدية ملفوظاً مضحكاً . فكلام الآخر ، وقد أُدرج ضمن سياق خطاب ما ، يُقيم مع السياق الذي يتضمنه ، لا صلة آلية ، بل مزيجاً كيميائياً (على صعيد المعنى والتعبير) ، ويمكن لدرجة التأثير المتبادل بواسطة الحوار أن تكون جد كبيرة . لهذا فإننا عندما ندرس مختلف أشكال نقل خطاب الآخرين ، لَنُستطيع فصل طريقة بناء هذا الخطاب عن طريقة تأطيره السياقي (الحواري) : فالطريقتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً . سواء تشكيل خطاب الآخر ، أو طريقة تضمينه (يمكن للسياق أن يبدأ ، من بعيد في تمهيء إدراج ذلك الخطاب) ، فإنهما يعبران عن فعل فريد في مجال الملائق الحوارية مع هذا الحوار الذي يحدّد مجموع طابع النقل ، ومجموع تحولات المعنى والتبرة التي تحدث داخله في أثناء ذلك النقل .

وفي خطاب الحياة العادية ، وكما قلنا مِن قَبْل ، يصلح المتكلم ومايقوله ، لأن يكونا موضوعاً للنقل المنتفع ، لا موضوعاً للتشخيص . وهذا الانتفاع العملي يُحدد أيضاً كل الأشكال المتداولة لنقل أقوال الآخرين ، ومن ثَمَّ ، فإنه يحدد أيضاً تحولاتها ابتداءً من التأويلات الدقيقة للمعنى والتبرة ، إلى اللواتيات الظاهرة والخشنة التي تلحق الكلّ اللفظي . لكن هذا التوجيه نحو نقل منتفع ، لا يَسْتَتِجِدْ حُلُوثُ بعض مظاهر التشخيص . ذلك أنه بالنسبة للتقدير العادي للمعنى الحقيقي لكلام الآخرين وفكّ عناصره ، قد يكون حاسماً معرفة مَنْ يتكلم ، وفي أية ظروف دقيقة يوجد . إن الفهم والحكم المعتادان لايفصلان كلام الشخص الملموس ، عن المتكلم (وهو فصل ممكن في مجال الإيديولوجيا) . وبالإضافة إلى ما تقدم ، من الهام جداً أن نضع المحادثة في سياقها : مَنْ كان حاضراً ؟ أي تعبير يُخلو عناية ؟ كيف كانت إشاراته وتلاوين تَبْرته أثناء ماكان يتكلم ؟ عند نقل

مألف لأقوال الآخرين ، يمكن تشخيص مجموع حواشي كلمات وشخصية المتكلم ، بل وتمثيلها (انطلاقاً من الاستسناخ الدقيق إلى الاستهزاء البلرودي والإشارات ، والنبرات المتجاوزة للحدود) . ومع ذلك فإن ذلك التشخيص يجد نفسه خاضعاً لمشكلات النقل المتفجع عملياً ، ومشروطاً كلية بها . ولا مجال هنا بطبيعة الحال ، للحديث عن التشخيص الأدبي للمتكلم ولما يقوله ، ولا عن تشخيص لفته . غير أنه بالإمكان في مجاميع المحكيات التقليدية عن الإنسان الذي يتكلم ، أن نُميِّز الطرائق الأدبية الثرية لتشخيص ثنائي الصوت ، بل ومزدوج اللغة ، في كلام الآخرين .

إن ما قبل عن الأفراد الذين يتكلمون ، وعن أقوال الآخرين في الحيلة العادية لا يتعدى المظاهر السطحية للكلام ولتفيله في وضعية معينة إذا جاز القول . أما الطبقات الدلالية والتعبيرية الأكثر عمقاً ، فإنها لا تقتبى لنا . إنها شيء مختلف ، دلالة تيمة الإنسان المتكلم ودلالة كلامه داخل التيار الإيديولوجي لوعينا ، وداخل سرورة تواصله مع العالم الإيديولوجي .

إن التطور الإيديولوجي للإنسان في هذا السياق ، هو سرورة اختيار كلمات الآخرين وسرورة تمثيلها .

ويعرف تلقين فروع المعرفة اللفظية صيغتين مدرستين أساسيتين لتحقيق نقل مُتمثل لخطاب الآخر (للنص والقواعد وللأمثلة) : الحفظ « عن ظهر قلب » أو بواسطة « كلماتنا » . وهذه الصيغة الأخيرة تطرح ، على مستوى بسيط ، معضلة أسلوبية بالنسبة للنثر الأدبي : أن نُعيد قول نص « بكلماتنا » معه إلى حد ما إنجاز سرد ثنائي الصوت فوق أقوال الآخر . حقاً إن « كلماتنا » لا ينبغي أن تُذهب تماماً أصالة كلمات « الآخرين » ، ولا بد لِسرد مُنجز بكلماتنا أن يتوفر على طابع مختلط ، وأن يستسخ في المواضيع الضرورية ، أسلوب النص المنقول وعباراته . هذه الصيغة الثانية للنقل المدرسي لكلام الآخر بواسطة « كلمات خاصة » تتضمن سلسلة من المفايرات للنقل الذي يتمثل كلمة الآخر بعلاقة مع طابع النص المتمثل ومراميه البيداغوجية المتعلقة بفهمه وتقييمه .

إن تمثيل كلمات الآخرين يأخذ معنى أكثر أهمية وعمقاً عندما يتعلق الأمر بصيرورة الإنسان الإيديولوجية في المعنى الحقيقي للكلمة . هنا لا يعود كلام الآخر مجرد نداء ، توضيح ، قاعدة ، نموذج ، إلخ ... ، بل إنه يسمى إلى أن يُحدد الأسس نفسها لسلوكنا ولوقفنا من العالم ، ويتقدم إلينا ، هنا ، كأنه كلام أمر ، وكأنه كلام مُقنع داخلياً .

وبالرغم من الاختلاف العميق بين هذين النوعين من كلام الآخرين ، فإنه يمكن أن نتحدث داخل كلام واحد هو في نفس الآن ، أمر ومُقنع . لكن هذا الالتقاء قلما يحصل . وعادةً ما تكون سرورة التحول الإيديولوجي مطبوعة باختلاف كبير بين هذين النوعين : الكلام الأمر (الديني ، السياسي ، الأخلاقي ، كلام الأب وكلام الكبار والأساتذة) ليس مقنعاً داخلياً للوعي ، بينما الكلام المقنع داخلياً محروم من السلطة ، وغالباً غير مُقنر اجتماعياً (من لَدنِ الرأي العلم ، والعلوم الرسمي والنقد) ، بل يكون محروماً من الشرعية . والصراع والتماثلات الحوارية بين هذين النوعين من

الكلام غالباً ما يُحيدان تلويح الوعي الأيديولوجي الفردي .

ويقضي منا الكلام الأمر أن نعرف به وأن نتمظه ، وهو يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلي لنا . إننا نجد أنه وكأنه مُتَّحدٌ من قبل بما يُكوِّنُ السلطة . والكلام المتسلط ، داخل منطقة بعيدة ، مرتبط عضوياً بالماضي الثرائبي . إنه ، على هذا النحو كلام الآباء . أنه معترف به مسبقاً في الماضي ! فهو كلام وقع العُور عليه مقدماً ، وليس لنا أن نختاره من بين أقوال متعادلة . أنه معطى (إنه يرُ) داخل فَلَكَ عالٍ وليس داخل جَوٍّ للاتصال المألوف . ولفته خاصة (كَهْوتية ، جامدة ، إذا جاز القول) ، ويمكن أن تُصبح موضوعاً للاستهلاك ، فالكلام الأمر ينتمي للمعمر ، وللأسلم الذي لا يمكن أن نُحوِّلَهُ بدون جدوى .

لا يمكننا ، هنا ، أن نعالج المغايرات المتعددة للكلام المتسلط (مثلاً ، سلطة العقائد الدينية ، والسلطة المعترف بها للعلم ، ولِكِتَابٍ رائج ، الخ ...) ، ولا أن نتعرض لدرجات سلطويته . وبالنسبة لفرضنا من التحليل ، تممنا فقط الخصائص الشكلية لنقل وتشخيص الكلام الأمر ، وهي خصائص مشتركة بين جميع مُغَايراته ، وبين كل درجاته .

إن رابطة كلام - سلطة ، سواء اعترفنا بها أم لا ، تُمَرِّز الكلام وتعزله بطريقة نوعية ؛ إنها تتحكم في المسافة بالنسبة إليها هي نفسها (مسافة قد تكون إيجابية أو سلبية ، وموقفنا قد يكون مُتحمساً أو مُعادياً) . ويستطيع الكلام الأمر أن يُنظم حوله كُتلاً من الأقوال الأخرى (تَوَوِّله ، تُطَرِّبه ، يُطَبِّقُه بهذه الطريقة أو تلك) ، إلا أنه لا يختلط معها (مثلاً ، عن طريق الاستبدالات التلويحية) ، ويظل معزولاً بوضوح ، مُتأسكاً وجامداً ؛ يمكن القول بأنه لا يستلزم مزوجتين فحسب ، بل يُضرباً أكثر ضخامة عن ذي قبل ، لنقل إنه يقتضي كتابة خاصة ^(٤) . إنه أكثر صعوبة أن نلحق بالكلام المتسلط تعديلات في المعنى بمساعدة السياق الذي يُؤطره ؛ ذلك أن بيته الدلالية ثابتة وعدمية الشكل لكونها متبينة وأحادية الدلالة ، ولأن معناها يستند إلى المعنى الحرفي ، ويتجمد .

إن الكلام الأمر يقتضي منا أن نعرف به بدون شروط ، لا أن نستوعبه ونتمظه بحرية مستعملين كلمائنا الخاصة . كذلك فإنه لا يسمح بأي تصرف في السياق الذي يتضمنه أو في حدوده ، فليس هناك استبدالات تدريجية ، متحركة ، ولا مغايرات حرة إبداعية وأسلوبية . إن الكلام الأمر يلج إلى وعينا اللفظي مثل كلمة متأسكة غير قابلة للقسمة ؛ ويتحم أن تقبله كلية أو أن نرفضه بِتَمَامِهِ . لقد التحم التحاماً وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، المؤسسة الشخصية) : معها يستمر ، ومعها يسقط . إنه لا يمكن أن نُقسمه ، فنقبل جزءاً ، ونسمح بالآخر ، ونحضى الجزء الثالث ... أيضاً ، فإن المسافة بالنسبة إلى الكلام الأمر تظل ثابتة من نقطة البدء حتى النهاية : فلعبة المسافات - الاتفاق والاختلاف ، الاقتراب والابتعاد - تكون مستحيلة معه .

كل ذلك يحدد الأصالة ، سواء بالنسبة لطرائق تكوين الكلام الأمر نفسه خلال نقله ، أو بالنسبة

لطرائق التضمين عن طريق السياق . ويجب أن تكون منطقة ذلك السياق هي أيضاً منطقة بعيدة مادام الاتصال المألوف مستحيلاً هنا ، فالإنسان الذي يُترك ويفهم هو سليل منحدر من زمن بعيد ، وإذن ، ما مِنْ خصوصية ممكنة !

على نفس الشاكفة يتحدد الدور المحتمل للكلام الأمر في العمل الأدبي الثري فالكلام الأمر لا يتشخص ، إنه فقط منقول . فجموده واكتياله الدلالي ، وانفلاقه . وتغييره الظاهر والمتصغير ، واستحالة وصول أسلية حرة إليه ، كل ذلك يُقصي إمكانية التشخيص الأدبي للكلام الأمر . إن دوره في الرواية ضئيل . إنه لا يمكن أن يكون ثنائي الصوت بدرجة كبيرة ، وهو يدخل ضمن عناصر الأبنية المهجنة . وعندما يفقد الكلام الأمر سلطته فإنه لا يعود سوى مادة ، رُفقت ، شيء . إنه لا يدخل في سياق أدبي إلا بوصفه جسماً غير متجانس ، فليس هناك من حوله لعب ولا انفعالات متعددة الأصوات ، إنه غير محاط بحوارات حية ، مضطربة ، ذات أصداء متعددة . حول الكلام الأمر يموت السياق ، وتحذف الكلمات . يضاف إلى ذلك أن أحداً لم يوفق في رواية من الروايات ، إلى أن يشخص الحقيقة والفضيلة المحترتين رسمياً ، سلطويتين (اللتين لهما علاقة بالكنيسة ، أو بالملكية ، أو بالإدارة ، أو بالأخلاق) . يكفي أن نذكر بالهولاء الياثسة في هذا المجال ، لكل من جورجول ودوستوفسكي . لأجل ذلك ، يظل النص السلطوي في الرواية ، استشهاداً فاقداً للحياة باستمرار ومنفصلاً من قبضة السياق الأدبي (مثل نصوص الإنجيل في نهاية رواية « بعث » لتولستوي) . (٥) .

يمكن للأقوال الآمرة أن تُجسد مضامين مختلفة : السلطوية بما هي عليه ، السلطة العليا ، التقاليدية ، الكونية ، النزعة الرسمية ، ومضامين أخرى . ويمكن أن تتوفر على عدة مناطق (يتباعد معين عن منطقة الاتصال) ، وعلى علاقات مختلفة من المستمع المتفهم ، المفترض (خلفية لا إدراكية يقترحها كلام ما ، أو درجة معينة من التبادل ، الخ .) .

وفي تاريخ اللغة الأدبية يدور صراع مع ماهو رسمي ، ومع ماهو مبتعد عن منطقة الاتصال ، ومع مختلف صيغ السلطوية ودرجاتها . هكذا ، يُدمج الكلام في منطقة الاتصال ومن ثم تحدث تحويرات دلالية وتعبيرية (تيرية) : إضعاف واختزال لصيغته الاستعارية ، تشييء ، تجسيد ، اختزال على مستوى اليومي ، الخ . كل ذلك يُرسّ على المستوى البيكولوجي لكنه لم يدرس قط من وجهة نظر تشييد لفظي داخل حوار داخلي ممكن بالنسبة للإنسان الموجود في صيرورة ، داخل حوار داخلي (مونولوج) يشمل حياة بأكملها . هنا تواجهنا المعضلة المقعدة لأشكال ذلك الحوار الداخلي (وقد اتخذ طابع حوار) .

إن الكلام الإيديولوجي للآخر ، المفتح داخلياً والمحترف به من طرفنا ، يكشف لنا إمكانات مختلفة تماماً : فهذا الكلام عتيد لعملية صيرورة الوعي الفردي الإيديولوجية ، فَلَكَنيَ بميش حياة إيديولوجية مستغلة ، يستيقظ الوعي داخل عالم حيث تحيط به الأقوال « الأجنبية » والتي لا يتميز عنها أول الأمر . فالتمايز بين كلامنا وكلام الآخرين ، بين أفكارنا وأفكارهم ، يتم في مرحلة

متأخرة . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل ، التجريبي والانتقائي ، يحدث قبل كل شيء انفصال الكلام المقنع عن الكلام الأمر المفروض ، وعن كتلة الأقوال المتشابهة التي قلما تؤثر فيها .

وعلى عكس الكلام الأمر الخارجي ، فإن الكلام المقنع الداخلي يشتبك - خلال استيعابه الإيجابي - اشتباكاً وثيقاً بـ « كلامنا الخاص »^(١) . وداخل تيار وعينا يكون الكلام المقنع الداخلي ، عادة ، نصف - كلامنا ، نصف - أجنبي . وتمثل إنتاجية الإبداعية ، تدقيقاً ، في إنه يوظف فكرنا وكلامنا الجديد المستقل ، وفي أنه ينظم من الداخل كتل كلماتنا ، بدلا من أن تظل في حالة عزلة وثبوت . وبقدر ما نؤول الكلام المقنع ، بقدر ما يستمر في النمو بحرية متكيفاً مع المادة الخام الجديدة ، ومع الظروف المستجدة ، مستضيها ، بالتبادل ، مع سياقات جديدة فضلاً عن ذلك ، فإنه يباشر فعلاً متوتراً ومتبادلاً ، وصراعاً مع أقوال أخرى مقنعة . وبالضبط فإن صيرورتنا الإيديولوجية هي صراع متوتر يجري داخلنا من أجل تحقيق تفوق مختلف وجهات النظر اللفظية والإيديولوجية : المقاربات ، الأهداف ، التقديرات . إن البنية الدالية للكلام المقنع الداخلي ليست منتية . إنها تظل مفصحة ، قادرة ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحوارية على أن تكشف دوماً عن إمكانات دلالية جديدة .

إن الكلام المقنع ، كلام معاصر وُلد في داخل منطقة الاتصال بمجمة الحاضر الناقص ، أو أنه أصبح معاصراً . إنه يتوجه لمعاصر ، ويخاطب سلباً مثلما يخاطب معاصراً ، ومفهوم المستمع - القارئ المتفهم الخاص ، هو بالنسبة له ، مفهوم مُكوّن ، فكل كلام يستيع مفهوماً فريداً للمستمع ، ولخلفيته الإدراكية المتميزة ، وقدرأ معنا من المسؤولية ، ومسافة دقيقة محددة . كل ذلك على جانب كبير من الأهمية لفهم الحياة التاريخية للكلام : وجهل هذه المظاهر ، معناه الانتهاء إلى تشييء الكلام (وإلى إخماد حواريته الطبيعية) .

جميع ماتقدم يحدد مناهج تشييد الكلام المقنع الداخلي في أثناء نقله ، وطرائق تضمينه في سياق ما . وهذه الطرائق تفسح مجالاً للتفاعل الأقصى بين كلام الآخرين مع السياق ، كما تفسح مجالاً لتأثيرها الحوارية المتبادل ، وللتطور الحر ، المبدع ، للكلام « الأجنبي » ، ولتدرج النقل ، وللعبة الحدود ، وللأمارات البعيدة الناتجة عن إدخال السياق لكلام الغير (ذلك أن تيمته « يمكن أن ترن داخل السياق زمناً طويلاً قبل ظهورها ») ؛ كما أن تلك الطرائق تقسح المجال أمام خصوصيات أخرى للكلام المقنع الداخلي : مثل عدم اكتمال معناه بالنسبة لنا ، وقدرته على أن يتابع حياته المبدعة داخل سياق وعينا الأيديولوجي ، والطابع غير المنتهي وغير المنجز لعلاقتنا الأيديولوجية معه . إن هذا الكلام المقنع لم يعلمنا بعد كل ما كان يستطيع أن يعلمنا إياه . إننا ندججه ضمن سياقات جديدة ، ونطبقه على مواد جديدة ، ونضمه في وضعية جديدة ، لكي نحصل منه على أجوبة وإيضاحات جديدة حول معناه ونحصل أيضاً على « كلمات خاصة بنا » (لأن كلام الآخر المنتج يؤلد في شكل جواب . عن طريق الحوار ، كلامنا الجديد) .

يمكن لطرائق تشييد وتضمين الكلام المقنع الداخلي أن تكون من المرونة والدينامية بحيث تستطيع

أن تصبح كلية المحضور ، حرفياً ، داخل السياق وأن تختلط بجميع ثمراته النوعية ، ومن حين لآخر ، تنفصل وتتجسم برمتها كأنها كلام للآخر ، معزول ومميز ، (تراجع في هذه النقطة : مناطق الأبطال) . هذه التوحيات على تيمة كلام الآخر ، جد منتشرة في جميع مجالات الإبداع الإيديولوجي ، وحتى في مجال العلوم المتخصصة . هنا هو شأن كل عرض موهوب ومبدع لآراء الآخرين المتخصصة : إنه يسمح دائماً بتوحيات أسلوبية حرة للكلام الآخر ، ويعرض فكرته من خلال أسلوبه ذاته مع تطبيقه على مادة جديدة وعلى صياغة أخرى للسؤال ، وبذلك فإنه يُجرب ويتلقى جواباً داخل لفة الآخر .

وهناك ظاهرات مشابهة تُمثل في حالات أخرى أقل وضوحاً . ويتعلق الأمر قبل كل شيء بجميع حالات التأثير القوي للكلام الآخرين على كاتب معين . فالكشف عن تلك التأثيرات يرجع بالضبط إلى اكتشاف ذلك الوجود نصف - المستر لحياة كلام « أجنبي » داخل السياق الجديد لذلك الكاتب . فإذا كان هناك تأثير عميق ومغضب ، فلا مجال مطلقاً لحكاية خارجية تقوم على الاستسناخ المجرد ، بل يكون هناك تطور مبدع لاحق للكلام « الأجنبي » (بدقة أكثر : الكلام نصف - أجنبي) ضمن سياق جديد وشروط جديدة .

في تلك الحالات جميعها ، لم يعد الأمر يتعلق فقط بأشكال نقل كلام الآخرين ، بل تظهر فيها أيضاً وباستمرار بنور تشخيصها الأدبي . يكفي أن نُزج قليلاً المنظور ليصبح الكلام المقنع الداخلي ، بسهولة ، موضوعاً لتشخيص أدبي . عندئذ تلتحم صورة المتكلم جوهرياً وعضوياً ببعض مغايرت ذلك الكلام المقنع : كلام أخلاق (صورة العادل) ، كلام فلسفي (صورة الحكيم) ، كلام سوسيوي - سياسي (صورة الرئيس) . إننا بتميمتنا وأسلبتنا واختبارنا لكلام الآخرين ، نحول أن نخمن وأن نتخيل ، كيف سيتصرف إنسان متوفر على سلطة في مثل هذه الظروف ، وكيف سيُلقي عليها الضوء من خلال كلامه . في هذا الحساب التجريبي ، تصبح صورة الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، موضوعاً للمخيلة المبدعة أدبياً . (٧)

هذا التوضيح الذي يضع على المحك الكلام المقنع وصورة المتكلم ، يأخذ أهمية كبرى هنا حيث يكون قد بدأ صراع بينه وبينها ، وحيث عن طريق هذا التوضيح (Objectivation) ، نحاول الانفلات من تأثيرها بل فضع أسرارها .

إن سيورة هذا الصراع مع كلام الآخرين ومع سطوته ، لها تأثير كبير على تاريخ الصيرورة الإيديولوجية للوعي الفردي . عاجلاً أم آجلاً نسيباً « كلامنا » ، « صوتنا » المتولدان عن أقوال وأصوات الآخرين ، أو المستحان حولنا بواسطتهما ، في التحرر من سلطة كلام الآخرين . وتعتقد هذه السيورة نتيجة لكون أصوات « أجنبية » مختلفة تكافح لفرض سيطرتها على وعي الفرد (مثلما تفعل ذلك في الواقع الاجتماعي المحيط به) . كل ذلك يخلق أرضاً صالحة لاختبار توضيح كلام الآخرين . وتستمر المحادثة مع ذلك الكلام المقنع الداخلي الموضوع في قصص الاتهام . إلا أنها تتخذ طابعاً آخر : فتحن نسأله ، ونضعه في موقف جديد لإمالة اللثام عن ضعفه ولكشف حدوده ،

والوقوف على موضوعيته . كذلك ، فإن مثل هذه الأسلبة كثيرا ماتصبح بارودية لكن بدون خشونة ، لأن كلام الآخرين المقنع داخلياً منذ فترة قريبة ، يقلوم وفي أحيان كثيرة يرسل رنينه بدون أدنى نبرة بارودية . فوق هذه الرقعة تولد تشخيصات روائية نافذة وثائية الصوت ، تضطلع بتوضيح الصراع بين كلام الآخر المقنع وبين الكاتب الذي كان ذلك الكلام يتحكم فيه (مثلما نجد في أوجين أو نكين للشاعر بوشكين ، و « بيتشورين » للمرمونتوف) . ففي الأساس المكون لـ « رواية الاختيارات » غالباً ماتوجد سيورة ذاتية لصراع يدور مع الكلام المقنع الداخلي للآخر ، ولتحرر من سلطوته عن طريق التوضيح . ويمكن لـ « رواية التعلم » أن تفيد أيضاً في توضيح الأفكار التي نعرضها هنا ، إلا أن سيورة اختيار الصيورة الإيديولوجية يمتد هنا مثل تيمة للرواية ، بينما في « رواية الاختيارات » تظل السيورة الذاتية للكاتب نفسه خارج العمل الروائي .

وفي هذا الصدد ، تحتل أعمال دوستوفسكي مكانة استثنائية وفريدة . فالتفاعل المتبجح والمتوتر مع كلام الآخرين ، يقدم لنا في رواياته من خلال مظهر مزدوج : أولاً ، يظهر في خطاب الشخصيات صراع عميق وغير تام مع كلام الآخرين على مستوى الحياة (« كلام الآخر في شأني ») ، وعلى المستوى الأخلاقي (الحكم على الآخر ، الاعتراف أو التجاهل من طرف الآخرين) ، وأخيراً على المستوى الإيديولوجي (رؤية الشخصيات للعالم في شكل حوار ناقص وغير قابل للإحتمال) . إن ملفوظات شخصيات دوستوفسكي هي ساحة لعراك يائس مع كلام الآخرين في جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الإيديولوجي . لهذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكون نماذج ممتازة لأشكال لامتناهية من التنوع في نقل كلام الآخرين وتضمينه .

ثانياً ، روايات دوستوفسكي ، في مجموعها ، وباعتبارها ملفوظات لكاتبها ، هي أيضاً حوارات بالسة وغير تامة للشخصيات فيما بينها (مثل وجهات نظرها المجلدة) وأيضاً فيما بين الكاتب نفسه وشخصياته ، فكلام الشخصية (مثل كلام الكاتب) لا يصل إلى نهايته ، ويظل حرراً مفتوحاً . وعند دوستوفسكي (٨) تظل اختيارات الشخصيات واختبارات أقوالها المنتهية بالنسبة للذات المتكلمة ، غير تامة داخلياً ، وبدون حل .

وفي مجال الفكر والكلام الأخلاقيين والقانونيين تكون الأهمية الكبيرة لثيمة المتكلم ، واضحة . فالإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يتقدمان هنا مثل موضوع أساسي للفكر وللخطاب . وجميع المقولات الأساسية للحكم والتقييم الأخلاقيين والقانونيين والشرعيين ، هي بالضبط مرتبطة بالمتكلم بصفته متكلماً : الوعي (« صوت الوعي » ، « كلام داخلي ») الحقيقة والكذب ، المسؤولية وملكية الفعل ، التأنيبات (الاعتراف الحر للإنسان نفسه) ، الحق في الكلام ، الخ ، الخ ... إن الكلام المستقل ، المسؤول والفعال ، علامة أساسية على الإنسان الأخلاق ، القانوني ، والسياسي . واللجوء إلى ذلك الكلام ، واستحضاره وتأويله ، وتضمينه ، وحدود فضائيه وأشكالها (الحقوق المدنية والسياسية) ، وتجاور مختلف الإرادات والأقوال الخ ، كل ذلك يلقي بقلبه كثيراً في المجالين الأخلاقي والقانوني . يكفي أن نشير في المجال الخاص للقضاء إلى تشييد التحليل ودوره ، وإلى تأويل

الشهادات والتصريحات والعقود ، وجميع الوثائق ومظاهر أخرى للمفوضات الآخرين ، ونشير آخر الأمر إلى تأويل القوانين .

كل ذلك يتطلب دراسة . لقد وقع تمحيص التقنية القانونية (والأخلاقية) لمعالجة الكلام «الأجنى» ، ولإثبات صحته ودقته الخ . (مثلاً ، تقنية العمل التوثيقي لدى الكتّاب الشرعيين) . لكن لم تُطرح قط مشكلات وضعه في شكل تركيبي ، أسلوبي ، دلالي ، وفي أشكال أخرى . ولم تتناول مشكلة الإقرار خلال تحقيق قضائي سوى على الصعيد القضائي والأخلاقي والبيكولوجي (وكذلك ما يتصل بطرائق استخراج الإقرار والإرغام عليه) والمادة الأكثر إثارة للانتباه في معالجة هذه المشكلة على مستوى فلسفة اللغة (والكلام) هي تلك التي قدمها لنا دوستوفسكي (مشكلة الفكر والرغبة الحقيقيين ، والحافز الحقيقي ، مثلاً ، عند إيفان كرامازوف ، والكشف عنها لفظياً ؛ ودور « الآخر » ، ومعضلة البحث الخ) .

الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، بوصفهما موضوعاً للتفكير والخطاب عولجا في مجال الأخلاق والقانون فقط ، بسبب الأهمية الخاصة لهذين المجالين . وقد أخضعت لذلك الاهتمام ولتلك الاختيارات ، جميع طرائق النقل والتشديد وتضمنين كلام الآخرين . غير أنه حتى هنا ، تكون التشخيصات الأدبية ممكنة ، وبخاصة في مجال الأخلاق : مثلاً ، تشخيص الصراع بين صوت الوعي وبقية الأصوات ، أو تشخيص الحوار الداخلي للتوبة .. الخ ... ويمكن أن تشتمل رسائل الأخلاق ، خاصة الاعترافات ، على عناصر هامة للرواية الأدبية المكتوبة نثراً : هذا ما نجد عند إيكيت ، ومارك أوريل ، والقديس أوغسطين ، وبيترارك ، حيث نكتشف بلوراً لـ « رواية الاختبار » و« رواية التعلم » .

ونجد نصيب هذه التيمة التي نحللها أكثر أهمية في مجال الفكر والكلام الدينيين (في الميثولوجيا ، والصوفية ، والسحر) . فالموضوع الأساسي للكلام الديني هو كائن يتكلم : إله ، شيطان ، مَبَشَّر ، رسول . والفكر الميثولوجي يعجز تماماً الأشياء الفارقة للحركة ، الأشياء الخرساء . تاليه إرادة الإله الأسطورية ، وتاليه الشيطان (خيراً كان أم شراً) ، وتأويل علامات الغضب أو السماحة ، للنبوءات والتعاليم ، وأخيراً نقل وشرح أقوال الإله المباشرة (الوحي) وأقوال رُسله وقديسه ومبشره ، وبصفة عامة ، انعكاس وتأويل الكلام الموحى به ربانياً (على عكس الكلام الديني) ؛ تلك هي الأفعال ذات الأهمية البالغة في الفكر والكلام الدينيين . إن جميع الأنساق الدينية ، مهما كانت ساذجة ، تتوفر على جهاز ضخم ، خاص ومنهجي ، ينقل ويؤول مظاهر الكلام الرباني المختلفة (المهيمنوطيقا) .

وبالنسبة للفكر العلمي تختلف الأمور بعض الشيء . هنا ، يكون نصيب تيمة الكلام ضعيفاً نسبياً . فالعلوم الرياضية والطبيعية لا تعرف أبداً الكلام باعتباره موضوعاً لتوجيه . ومن الواضح أنه خلال عمل علمي تأتي المناسبة لمواجهة كلام «أجنى» (أعمال السابقين ، آراء النقاد ، الرأي

(العلم) ، أو للدخول في اتصال مع أشكال مختلفة من انعكاس وتأويل كلمات الآخرين (صراع مع كلام أمر ، تنحية التأثيرات ، خصومات جدالية ، مراجع واستشهادات) . لكن كل ذلك يظل في نطاق سيرورة العمل ، ولا يمس في شيء المحتوى الموضوعي للعلم ذاته ، والذي لا يستطيع المتكلم وكلامه ،ولوج إلى داخله . إن مجموع الجهاز النهائي للعلوم الرياضية والطبيعية ينتج إلى التحكم في الموضوع المشيئاً ، الأبهكم الذي لا يكشف نفسه أبداً في الكلام ، والذي لا يغير بشيء عن ذاته . هنا لا تكون المعرفة مرتبطة بالتلقي وتأويل أقوال الموضوع القابل للمعرفة نفسه وعلاماته .

وفي العلوم الإنسانية ، وعلى خلاف العلوم الطبيعية والرياضية ، تظهر المعضلة النوعية الخاصة بترميم ونقل وتأويل الكلام « الأجنبية » (مثلاً ، مشكلة المصادر في منهجية الفروع التاريخية) . أما في فروع المعرفة الفلسفية ، فإن المتكلم وكلامه يظهران وكأنهما الموضوع الجوهرى للمعرفة .

إن لفقه اللغة أهدافه النوعية وطريقته الخاصة في تناول موضوعه : المتكلم وكلامه اللذان يحددان جميع أشكال نقل وتشخيص كلام الآخرين (مثلاً ، الكلام بوصفه موضوعاً لتاريخ اللغة) . غير أنه في حقل العلوم الإنسانية (وفي حدود فقه اللغة بمعناه الضيق) يمكن أن يكون هناك تناول مزدوج لكلام الآخرين باعتباره موضوع معرفة :

يمكن للكلام أن يكون كله مُدرَكاً موضوعياً (مثل شيء تقريباً) . وهذا ما يكون عليه الكلام في معظم فروع اللسانيات . في هذا الكلام الموضَّع يكون المعنى أيضاً شيئاً : إنه لا يسمح بأية مقارنة حوارية حماية لكل مفهوم عميق وراهن . لأجل ذلك فإن المعرفة هنا تكون مجردة : إنها تعتمد كلية عن الدلالة الإيديولوجية للكلام الحي ، عن حقيقته أو عن زيفه ، عن أهميته أو عن تفاهته ، عن جماله أو عن بشاعته . إن معرفة هذا الكلام الموضَّع المشيئاً محرومة من كل نفاذ حوارى داخل معنى قابل لأن يُتَعرف عليه ، ومن ثم تتعذر معاداة مثل هذا الكلام .

ومع ذلك ، فإن النفاذ الحوارى لازم في فقه اللغة (لأنه بدون ، لا يكون أي تفاهم ممكناً : فهو الذي يكشف في الكلام عناصر جديدة ، دلالية بالمعنى الواسع ، ينتهي بها الأمر إلى التشويش بعد أن ظهرت أول الأمر عن طريق الحوار) . إن كل تقدم لعلوم الكلام يكون مسبقاً بـ « مرحلة العبقرية » ، أي بعلاقة حوارية حادة مع الكلام ، تكشف داخله عن مظاهر جديدة .

هذه المقاربة هي التي تفرض نفسها ، ملموسة أكثر ، لانتجود عن الدلالة الإيديولوجية الراهنة للكلام ، ورابطة موضوعية الفهم بمحيوته وعمقه الحواريين . وفي مجال الشعرية والتاريخ الأدبي (وتاريخ الأيديولوجيات بعامة) وأيضاً ، إلى حد كبير ، في فلسفة الكلام ، مامن مقارنة أخرى ممكنة : ففي هذه المجالات لا يستطيع الوضعي (Positivisme) الأكثر جفافاً وتسطيحاً ، أن تعالج الكلام بكيفية محايدة كأنه شيء . وتجد نفسها مرغمة هنا على الرجوع إلى الكلام ، لكن أيضاً مرغمة على التحدث معه من أجل النفاذ إلى معناه الإيديولوجي الذي لا يكون إلا في متناول إدراك إيديولوجي يجمع بين تقييمه ومايقدمه من إجابة . وأشكال النقل والتأويل المحققة لهذا الإدراك

الإيديولوجي تستطيع ، لكي يكون الإدراك عميقاً وحياً ، أن تقترب كثيراً من تشخيص أدبي ثنائي الصوت لكلام الآخر . ولابد من أن نسجل أن الرواية أيضاً تضم دائماً عنصر إدراك معرفي من كلام الآخرين الذي تشخيصه

ينتقل ، في نهاية هذا الجزء الأول من التحليل ، بضع كلمات عن أهمية تيمنا بالنسبة للأجناس البلاغية . لاجدال في أن الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يمثلان أحد الموضوعات الأكثر أهمية في الخطاب البلاغي . (هنا جميع التيمات الأخرى ترافقها أيضاً تيمة الكلام) . فالخطاب البلاغي مثلاً ، في البلاغة القانونية ، يُتهم أو يدافع عن المتكلم المسؤول ، من خلال الاستناد أيضاً إلى أقواله ، فيؤوّله ، ويجادلها ، ويُعيد ، بفن ، تكوين الكلمات المضمرة للمتهم (هذا الابتكار الحر لأقوال لم يقع التلفظ بها ، هي إحدى الطرائق الأكثر استعمالاً من جانب البلاغة في العصر القديم : « كان باستطاعته أن يقول لكم ») .

إن الخطاب البلاغي يجهد في أن يستيق الاعتراضات الممكنة فينقل تصريحات الشهود ويُجاوز بينها ... الخ ... وفي البلاغة السياسية يسند الخطاب مثلاً ، ترشيحاً ، ويستحضر شخصية المرشح ، ويعرض ويُدافع عن وجهة نظره وعوده اللفظية ، أو في حالة أخرى يتجح على مرسوم أو قانون ، أو تصريح ، أي أنه يعارض ملاحظات لفظية محددة يركز عليها في عاودته .

ولخطاب الإعلامي ، الصحفي ، علاقة أيضاً بالكلام وبالإنسان الذي هو الجهة التي يصدر عنها ذلك الكلام : إنه يتتقّد ملفوظاً ، وجهة نظر ، يجادل ، يتهم ، يسخر ... وإذا حلّ عملاً يكشف وجهات النظر التي تحفره ، ويصورها لفظياً مُبرزاً إياها بما يلام : بالسخرية ، بالغضب ، الخ . وهذا لا يعني أن البلاغة تُضحّي بجدث أو فعل أو واقعة غير لفظية ، في سبيل خطابها ، وإنما هي في علاقة مع الإنسان الاجتماعي الذي يُؤوّل كل فعل أساسي من أفعاله إيديولوجياً بواسطة الكلام ، أو أنه يُجسد فيه مباشرة .

في البلاغة تكون دلالة كلام الآخرين كموضوع ، جد كبيرة بحيث غالباً ما يخلو الكلام إخفاء الحقيقة أو تعويضها ، وبذلك فإنه يقتلص ويفقد من عمقه . وفي معظم الأحيان تقتصر البلاغة على انتصارات لفظية خالصة تُسجلها على الكلام ، عندئذ تتحول إلى لعبة لفظية شكلانية . لكن ، نُكرر القول بأن انتزاع الكلام من الحقيقة يُحطّمه ، فيذبل ، ويفقد عمقه الدلالي وحركيته ، وقدرته على تجسيد معناه في سياقات جديدة حية ، أي بتصير أشمل يموت بصفته كلاماً ، لأن الكلام الدال يعيش خارج ذاته ، يعيش من توجّهه نحو الخارج . إلّا أن تركيزاً قاصراً على الكلام « الأجنبي » كموضوع ، لا يفترض في ذاته مثل هذه القطيعة بين الكلام والحقيقة .

إن الأجناس البلاغية تعرف أكثر أشكال نقل خطاب الآخر تنوعاً ، وفي معظم الأحيان ، تعرف أشكالاً جد حوارية . فالبلاغة تلجأ بكثرة إلى إعادة تثير قوية للأقوال المنقولة (غالباً ما تصل إلى حد تشويهها تماماً) بواسطة تضمين مطابق ، ومن خلال السياق . والأجناس البلاغية هي مادة أولية

أكثر مُلاءمة للدراسة مختلف أشكال نقل وتكوين وتضمين الأقوال الأجنبية . وانطلاقاً من البلاغة يمكن أن نشيد تشخيصاً أدبياً للإنسان الذي يتكلم ولما يقوله . لكن من النادر أن تكون الثنائية الصوتية البلاغية لتلك الشخصيات عميقة : ذلك أن جنورها لا تنفص في الطابع الحوارى للغة المتحولة ، إنها لاتبني على تعدد لساني جوهري ، بل على تنافرات . وفي معظم الحالات تكون تلك الثنائية الصوتية مجردة وتوئ تحت تحديد وتقسيم شكلين ومنطقيين للأصوات على نحو يُنضِب معينا . لذلك يُستحسن الحديث عن ثنائية صوتية بلاغية خاصة ، مميزة عن الثنائية الصوتية الحقيقية في النثر الأدبي ، أو بتعبير أفضل ، نتحدث عن نقل بلاغى ذي صوتين لكلام الآخرين (دون أن يخلو ذلك من بعض الملامح الأدبية) ، ويكون مميزاً عن التشخيص الثنائى الصوت داخل الرواية والموجه نحو صورة اللغة .

ذلك هو معنى تيمة الإنسان الذي يتكلم ، في جميع مجالات الوجود العادية ، وفي الحياة اللفظية والإيديولوجية . وتأسيساً على ما قيل يمكن القول بأنه ، تقريباً ، عند تأليف كل ملفوظ للإنسان الاجتماعى ، ابتداءً من الرد القصير فى الحوار المألوف ، إلى الأعمال اللفظية الإيديولوجية الكبيرة (الأدبية والعلمية وغيرها) ، فإنه يوجد ، فى شكل مُعلن أو مستتر ، قسط من الأقوال « الأجنبية » الصريحة منقولة بهذه الطريقة أو تلك . وداخل حقل كل ملفوظ تقريباً ، يحدث تفاعل متوتر ، وصراع بين كلامه الخاص وكلام « الآخر » ، كما تم سرورة للتحديد أو الإضاءة الحوارية المتبادلة . يتضح إذن أن الملفوظ جهاز أكثر تعقيداً ودينامية مما يبدو عليه ، إذا اكتفينا بالنظر إلى توجهه الغوى وتعبيرته الأحادية الصوت المباشرة .

وكون الكلام هو أحد موضوعات الخطاب الإنسانى الأساسية ، مسألة لم تحظ بعد بالاعتبار الكافى ، ولم تقوم بعد دلالاتها الجملية . ولم تعرف الفلسفة كيف تحتضن في سعة أفق جميع الظواهرات المتصلة بهذه المسألة ، فلم يدرك أحد خصوصية هذا الموضوع للخطاب ، تلك الخصوصية التى تتحكم فى نقل واستساخ الكلمة « الأجنبية » نفسها : إننا لانستطيع أن نتحدث عن هذه الأخيرة إلا بمساعدة تلك الخصوصية مع إضافة نوايانا الخاصة وإضاعتها على طريقتنا ، من خلال السياق . إن الحديث عن الكلام ، مثلما نتحدث عن أى موضوع آخر ، أى بطريقة ثيماتيكية ، وبدون نقل حوارى ، لا يكون ممكناً إلا إذا كان ذلك الكلام مُوضَعاً تماماً ، ومشيعاً . هكذا يمكن أن نتحدث ، خلا ، عن الكلمة فى النحو حيث يهنا ، بالضبط ، غلافها المشياً ، عديم الشكل

إن الرواية تستعمل استعمالاً مزدوجاً جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعاً لنقل كلام الآخرين ، والى تشكّل داخل الحياة العادية ، وفى العلائق الإيديولوجية غير الأدبية . أولاً ، جميع تلك الأشكال تُقدم وتستسخ داخل الملفوظات - المألوفة والإيديولوجية - لشخصيات الرواية وأيضاً للأنجاس المتخيلة : المذكرات الخصوصية ، الاعترافات ، مقالات الصحف ، الخ .

ثانياً ، يمكن لجميع أشكال النقل الحوارى للخطاب الآخرين أن تكون أيضاً تابعة وبكيفية مباشرة ، لمعضلات التشخيص الأدبى للمتكلم ولكلامه ، مع توجه نحو صورة الكلام ، والتعرض

لتحول أدبي محدد .

ماهو ، إذن ، الفرق الجوهرى بين جميع هذه الأشكال الخارج - أدبية لنقل كلام الآخرين ، وبين تشخيصه الأدبى داخل الرواية ؟

تلك الأشكال كلها ، حتى حيناً تكون قريبة من تشخيص أدبى ، مثلما هو الحال فى بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت (الأساليب البارودية) ، هى دائماً موجهة نحو ملفوظ فرد من الأفراد . إنها النقل المهم ، عملياً ، بملفوظ الآخرين الأفراد ، والذي يصل فى أفضل الحالات إلى تعميم الملفوظات صيغة لفظية « أجنبية » ، على أساس أنها ، اجتماعياً ، نموذجية أو مميزة . وهذه الأشكال المركزة على نقل الملفوظات (ولو كان نقلاً حرّاً أو مُبدعاً) ، لا تهدف إلى أن ترى وتثبت فيما وراء الملفوظات ، صورة لغة اجتماعية تتحقق داخلها . وإنما يتعلق الأمر ، دون أن نجف داخلها ، بالصورة وليس بالتجريبية الإيجابية لتلك اللغة . داخل رواية حقيقية ، نحس وراء كل ملفوظ ، طبيعة اللغات الأجنبية بمنطقها وضرورتها الداخليات . والصورة هنا لا تكشف فقط الواقع ، بل إمكانات لغة معطلة ، وحدودها المثل إذا جاز القول ، ومعناها الشامل المتحتم ، وحقيقتها وانحصارها .

لذلك فإن الثنائية الصوتية فى الرواية ، على خلاف الأشكال البلاغية وغيرها تنزع دائماً نحو الثنائية اللسانية كأنها تتطلع إلى نهايتها . كذلك لا تستطيع هذه الثنائية الصوتية أن تظهر لاني التناقضات المنطقية ، ولا فى التجاورات الدرامية الخالصة . وهذا هو ما يحدد خصوصية حوارات الرواية التى تنزع نحو الحد الأقصى لإلتقاهم المتبادل بين الأفراد المتكلمين لغات مختلفة .

علينا أن نؤكد مرة أخرى ، أننا لا نقصد بـ « لغة اجتماعية » مجموع العلامات اللسانية التى تحدد إعطاء القيمة اللهجية للغة وتفريدها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً ، والذي يمكن أن يتحقق أيضاً فى إطار لغة وحيدة لسانياً ، محدداً نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاعات قاموسية . إنه منظور موسيقي - لسانى ملموس ، يتفرد داخل لغة « واحدة » تجريبياً . وهذا المنظور اللسانى ، غالباً ، لا يتحمل تحديداً لسانياً مدققاً ، إلا أنه ينطوي على إمكانات محتملة لتفريد لهجوى مستقبل : إنه لهجة كامنة ، جنيهاً ما يزال عديم الشكل . خلال وجودها التاريخي وصورتها المتعددة اللغات ، تكون اللغة متمثلة بتلك اللهجات الكامنة : فهي تتقاطع بطرائق عديدة ولا تنمو حتى النهاية فتتموت ، غير أن بعضها يزهر ويصبح لغات حقيقية . نكرر القول : إن اللغة هي - تاريخياً - واقع بوصفها صيرورة متعددة اللغات ، تجمع باللغات المستقبلية والماضية ، باللسانيات « الأرستقراطية » المتعجرفة ، ولسانيات « وصولية » ، وبالعديد من « طالبي يد » اللغة ، سعداء أو أشقياء ، وبلغات ذات صرامة اجتماعية كبيرة على وجه التقريب ، وبهذا المناخ أو ذاك فيما يتصل بالتطبيق .

وصورة مثل هذه اللغة فى الرواية هي صورة منظور اجتماعي ، وصورة عميقة ليدولوجية اجتماعية ملتزمة بنظائرها وبلغتها . لا يمكن ، إذن ، لهذه الصورة ، بأى حال ، أن تكون صورة شكلانية

ولا يمكن للعبة أدبية قائمة على مثل هذه اللغات أن تكون لعبة شكلانية . إن الخصوصيات الشكلية للغات ولصيغ الرواية وأساليبها ، هي رموز لمنظورات اجتماعية . والخصائص اللسانية الخارجية غالباً ما تستعمل ، هنا ، بمثابة إشارات مساعدة تؤثر على فروق اجتماعية - لسانية - وأحياناً تكون في شكل تعليقات مباشرة موجهة من الكاتب إلى خطابات شخصياته الروائية . مثلاً في « أباء وأبناء » يقدم لنا تورجنيف من حين لآخر ، إشارات عن استعمال إحدى الكلمات أو عن تلفظ إحدى الشخصيات (نبحر الإشارة إلى أنها أكثر تمييزاً من الناحية التاريخية - الاجتماعية) .

هكذا فإن مختلف تلفظات كلمة (Printzipy) « مبادئ » تميز في تلك الرواية بين عدة عوالم تاريخية - ثقافية - اجتماعية : العالم المثقف لكبار ملاك الأراضي خلال سنوات ١٨٢٠ - ١٨٣٠ الذي درس الأدب الفرنسي وظل بعيداً عن اللاتينية وعن العلم الألماني ، ثم عالم الأنتلجنسيا المتعددة الطبقات خلال منتصف القرن الماضي عندما كان التوجيه في يد الأطباء والمتأخرين المتشبهين باللغة اللاتينية والألمانية . لقد فازت الثبرة اللاتينية - الألمانية الجافة في التلفظ بكلمة مبادئ في اللغة الروسية . إلا أن قاموس كلام « كوشينا » الذي يقول « سيدي » بدلاً من « رجل » ، قد تبحر داخل الأجتناس التعبيرية الدنيا والوسطى في اللغة الأدبية .

وإذا كانت الملاحظات الخارجية والمباشرة عن خصوصيات لغة الشخصيات هي عناصر مميزة لجنس الرواية ، فمن الواضح أنها ليست هي التي تخلق صورة اللغة . فهذه الملاحظات هي غريبة خالصة ، وخطاب الكاتب هنا لا يلمس إلا بكيفية سطحية ، اللغة التي لها خصائص مثل خصائص الشيء ، فنحن لانجد هنا صيغة حوار داخلي ، تلك الصيغة المميزة لصورة اللغة . إن للصورة الأصلية للغة ، دائماً ، حواشي يدور فيها الحوار بين صوتين ولغتين (مثلاً ، مناطق الأبطال التي نتحدثنا عنها في الفصل السابق) .

ويكتسي دور السياق الذي يُضْمَنُ الخطاب التشخيصي ، دلالة جوهرية في خلق صورة للغة . فالسياق المضمّن ، مثله مثل إزميل النحت يرقّق حواشي خطاب الآخر ، وينحت صورة للغة داخل التجربة الخشنة لحياة الخطاب : إنه يمزج ويجمع التطلع الداخلي للغة المشخصة بتحديداتها الخارجية الموضّعة . وخطاب لكاتب يشخص ويضمّن خطاب الآخر ، ويخلق له منظوراً ، ويوزع ظلاله وأضواءه ، ويوجد وضعته وجميع الشروط اللازمة لإسماع رنينه . وأخيراً فإنه ينفذه إليه من الداخل يدخل فيه نبراته وتصويراته ، ويخلق له خلفية حوارية .

بفضل هذه القابلية للغة تُشَخَّصُ لغة أخرى ، وترن بتزامن خارجها وفيها ، وتتكلم عنها فيما هي تتحدث مثلها ومعهما ، ثم من جهة ثانية ، بفضل قابلية لغة مُشَخَّصَة لأن تضطلع في نفس الآن بدور موضوع للتشخيص ودور التكلم من خلاله ، يمكن أن تخلق صوراً لللغات روائية نوعية . ولأجل هذا ، فإنه في سياق الكاتب ، الذي يُضْمَنُ اللغة المشخصة ، لا يمكن لهذه اللغة في جميع الأحوال أن تكون شيئاً ، مادة لخطاب ، بكلاء بدون رد فعل ، واقفة في الخارج مثل أي عنصر من عناصر الخطاب .

نستطيع أن نُصنّف جميع طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية ، في ثلاثة أصناف أساسية :

(١) التهجين .

(٢) تماثل اللغات القائم على الحوار .

(٣) الحوارات الخالصة .

وليمكن فصل هذه الأصناف إلا بطريقة نظرية لأنها تتشابه باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصورة .

ماهو التهجين ؟ إنه مزجٌ لفتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضاً التقاء وعين لسانين مفصولين بحقبة زمنية ، وفارق اجتماعي ، أو بهما معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ .

وهذا المزج من لفتين داخل نفس الملفوظ ، هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر ، نسق من الطرائق) . لكن التهجين اللاإرادي ، اللاوعي ، هو إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات . ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات ، إجمالاً ، يتغيران تاريخياً عن طريق التهجين ، ومزج مختلف اللغات المتعايشة داخل نفس اللهجة ، ونفس اللغة القومية ، وعن طريق التشعب لنفس المجموعة اللغوية أو لعدة مجموعات سواء في الماضي التاريخي للغات أو في ماضيهم الإحاثي ، ودائماً يقوم الملفوظ بدور الجُرّاجل في المزج . (٩)

يجب أن تكون صورة اللغة في الفن الأدبي من حيث جوهرها ، هجيناً لسانياً (قصدياً) ، ويتحتم أن يوجد إلزامياً وعيان لسانيان : الوعي المشخص ، والوعي الذي يُشخص ، وهما معا يمتدنان إلى نسق لغة مختلف . ذلك أنه لو لم يكن هناك ذلك الوعي الثاني المشخص ، تلك الإرادة الثانية للتشخيص ، لشاهدنا للغة ، بل مجرد عينة من لغة الآخرين ، صادقة أو مزيفة .

إن صورة اللغة باعتبارها هُجينة قصدية ، هي قبل كل شيء هُجينة واعية (بخلاف الهُجينة التاريخية - العضوية الفاعضة لسانياً) ، إنها بالضبط ، ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى ، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر . ويمكن لصورة لغة أن تنبني فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على إنها بمثابة مهبل .

يُضاف إلى ماتقدم ، أنه داخل هُجنته قصدية وواعية يمتزج لاوعيان لسانيان مبهمان (مرتبطان بلفتين) ، وإلحاح وعيان لسانيان مفردان (مرتبطان بملفوظين لا بلفتين) ، وإرادتان لسانيتان فرديتان هما : الوعي والإرادة الفرديتان للكاتب الذي يشخص ، والوعي والإرادة المفردان لشخصية روائية مُشخصة . ذلك أنه فوق هذه اللغة المشخصة تنبني الملفوظات الملموسة الموجدة ، وإذن ، يتحتم إلزامياً أن يتجسد الوعي اللساني في « كُتّاب » (١٠) يتكلمون اللغة المعطاة ، ويشيدون فوقها ملفوظاتهم ، وبالتالي يدخلون إلى امكانيات اللغة المدخّرة ، لإرادتهم اللسانية التحيينية . إنهما وعيان ، إرادتان ، وصوتان ، وإذن نورتان تشتركان في الهُجينة الأدبية القصدية والواعية .

لكن بإبرازنا للمظهر الفردي لهذه المهجنة ، يجب أن تؤكد بقوة من جديد ، أنه داخل الهُجْنة الأدبية للرواية ، التي تبني صورة اللغة ، يكون المظهر الفردي ضرورياً لتحسين اللغة وربطها بكيان الرواية (مصائر اللغات تتشابه هنا مع مصائر المتكلمين الفردي) كما أنه يكون وثيق الصلة بالعنصر الموسيقي - لسانی : وهذا معناه إن المهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبرة (كما في البلاغة) فحسب بل ، هي مزدوجة اللسان . وهي لا تشمل فقط على وعين فردين ، على صوتين ، على نبرتين ، بل على وعين اجتماعيين - لسانيين - وعلى حقيقتين ليستا ، في الحقيقة ، غنطلطين هنا بكيفية لأواعية (كما هو الشأن في مهجنة عضوية) بل هما قد إتقينا بعوي ، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ .

في مهجنة قصدية لا يتعلق الأمر فحسب (وليس كثيراً) بمزج وإشارات الأسلوبين واللغتين ، وإنما يتعلق الأمر قبل كل شيء ، بالصدمة التي تُصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال . لذلك فإن هُجْنة أدبية قصدية ليست هُجْنة دلالية تجريدية ومنطقية (كما في البلاغة) ، بل هي ملموسة واجتماعية .

طبعي أنه في هُجْنة تاريخية عضوية لا تخرج فقط لغتان ، وإنما وجهتا نظر اجتماعيتان - لسانيتان (وأيضاً عضويتان) ، غير أنه هنا ، يكون مزيجاً سميكاً ومعتماً ، وليس تجاوراً وتعارضاً واعيين ، ومع ذلك ، من الضروري التلقيق بأن هذا الزيج السميك ، المعتم ، لوجهات النظر اللسانية حول العالم هو منتج بعق ، تاريخياً داخل المهجنات العضوية : إنه ينطوي على رؤيات جديدة للعالم ، وعلى « أشكال داخلية » جديدة لوعي لفظي للعالم .

إن الهُجْنة الدلالية القصدية تكون بالحتم في صيغة حوار داخلياً (خلافاً للهُجْنة العضوية) . ونجد هنا ، وجهتي نظر لاتنصهران ، وإنما تتجاوران حوارياً . وهذه الصيغة الحوارية للهُجْنة الروائية باعتبارها حواراً لوجهات نظر سوسيو - لسانية ، لا تستطيع ، كما هو مفهوم ، أن تمتد داخل حوار مُتَمِّيز دلالياً وفردياً : ذلك أن مظهرها معيّن ، كاريّا ويائساً عضوياً ، يكون ملتحماً بها .

وأخيراً ، فإن للمهجنة الثنائية الصوت ، القصدية ، المصاغة في حوار داخلياً ، بنية تركيبية ذات خصوصية تأمة : نجد فيها أنه داخل ملفوظ واحد ، يتحد ملفوظان كائنان مثل جواين لحوار ممكن . صحيح أن هذين الجواين لن يستطيعا قط أن يتحينا كلياً ، وأن يتكونا في ملفوظات متتية ، إلا أننا ننتين بوضوح شكلهنا الناقصين داخل بنية تركيب الجملة في المهجنة الثنائية الصوت . ولا يتعلق الأمر هنا ، بطبيعة الحال ، بمزج أشكال تركيبية لامتناسية خاصة بأنساق لسانية مختلفة (وهو ما يمكن أن يوجد في هُجْنة عضوية) ، وإنما يتعلق الأمر بِصَمِّ ملفوظين في واحد . وهذا يكون ممكناً أيضاً في هجن بلاغية أحادية الصوت (وربما كان الضم هنا أكثر وضوحاً من حيث تركيب الجملة) ، غير أن المهجنة الروائية تتميز بتوحيد ملفوظين مختلفين اجتماعياً في ملفوظ واحد .

ويمكن القول ، تلخيصاً للطابع المميز للهجته الروائية : خلافاً لمزيج اللغات المعم في ملفوظات تعيش داخل لغات متطورة تاريخياً (بصفة عامة ، كل ملفوظ حي داخل لغة حية له درجة كبيرة على نحو ما ، من التهجين) ، تكون الهجته الروائية نسقاً من توحيد اللغات ، منظماً أدبياً ، نفساً موضوعه إضاءة لغة بمساعدة لغة أخرى ، وتشكيل صورة حية للغة أخرى .

إن التهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ويجب أن ندقق بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تُضيء (عادة تكون نسقاً من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعاً موضوعياً إلى حد ما ، لتصبح صورة . وكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال عدة لغات وليس لغة واحدة) كلما اتخذت اللغة المشخصة والمضيفة طابعاً موضوعياً ، لتتحول إلى نهاية إلى إحدى صور لغة الرواية ؛ والأمثلة الكلاسيكية التي تُساق في هذا الصدد هي : دون كيشوت ، وروايات الكتائب الساخرين الانجليز فيلدينغ ، سموليت ، سترون ، ثم الرواية الألمانية الرومانسية الساخرة : هيبيل جان - بول^(١) . في مثل هذه الروايات ، تكسب سرورية كتابة الرواية ووجه الروائي طابعاً من الموضوعية (هذا منجده متحققاً ، جزئياً ، في « دون كيشوت » ثم فيما بعد عند سترون ، هيبيل ، وجان - بول) .

إن الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخلياً ، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها ، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص . ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للفنتين داخل ملفوظ واحد ، وإنما هي لغة واحدة محيطة وملفوظة ، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً .

إن الشكل الأكثر تميزاً ووضوحاً لهذه الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية ، هو الأسلبة (Stylisation) .

وقد سبق القول بأن كل أسلبة حقيقية هي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين . وفيها يُقَدَّم ، إلزامياً ، وعيان لسانيان مفردان : وَغَي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسِّل) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة . وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر ، بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسِّل المعاصر وعند قرائه) الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسِّل ، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديديتين .

هذا الوعي اللساني الثاني للمؤسِّل والمعاصره يباشر عمله اعتياداً على المادة الأولية للغة المؤسِّل . ولا يتحدث المؤسِّل عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيؤسِّلها والتي هي « أجنبية » بالنسبة إليه . لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة على ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسِّل . فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خاصاً على اللغة موضوع الأسلبة : إنها تستخلص منها بعض العناصر ، وتترك البعض الآخر في الظل وتوجد نبوات خصوصية ومقامات تناغمية بين اللغة موضوع الأسلبة وبين الوعي اللساني المعاصر . وباختصار ، فإنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين لاتترجم إرادة ماسيؤسِّل فحسب ، بل أيضاً الإرادة اللسانية والأدبية المؤسِّلية .

هذه هي الأسلبة . وقرىبا منها ، يوجد نوع آخر من الإضاعة المتبادلة هو التنوع . ففي الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة ، فضيحتها ، ويدخل إليها اهتماماته « الأجنبية » ، لكنه لا يدخل إليها مادته « الأجنبية » المعاصرة . والأسلبة بهذا المعنى ، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النهاية . لكن إذا دخلت إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة ، شكل ، صيغة جملة ، إلخ) ... فإنها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ ، أو مفارقة ، عصرية .

غير أن « عدم الانضباط » هذا ، قد يكون مقصوداً ومنظماً : إذ يستطيع الوعي اللساني للمؤسلب ، ليس فقط إضاعة اللغة موضوع الأسلبة ، بل يستطيع أن يُدجج فيها مادته التيماتيكية واللسانية . في هذه الحالة ، لا يعود الأمر يتعلق بأسلبة بل بتنوع (غالباً ما يصبح تهجيناً) .

إن التنوع يُدخل بحرية مادة للغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر ، ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومعالجة بالنسبة لها .

إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة ، والتنوع ، كبيرة في تلويح الرواية ولا تفوقها سوى الباروديا (Parodie) . فالأسلبات لقنت للنثر التشخيص الأدبي للغات . صحيح أن الأمر كان يتعلق بلغات (بل بأساليب) مكونة ومُشكّلة أسلوبياً ، وليس بلغات خشنة ، وغالباً ما تكون إمكانات للعدد اللساني الحي (لغات في صيرورة لم تتوفر بعد على أسلوب) . إن صورة اللغة التي تخلفها الأسلبة هي الأكثر صفاءً والأكثر اكتمالاً فنياً ، وتسمح بالحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النثر الروائي . لذلك كان أساتذة الأسلبة ، مثل بروسير مرمي ، وهنري دورينييه ، وأناطول فرانس وآخرين ، يمثلون النزعة الإستيقية في الرواية (فقط بالقدر المحدود الذي كان يسمح به هذا الجنس التصويري) .

إن دلالة الأسلبة في فترات تكوّن التيارات والمعالم الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي ، تشكل تيمة خاصة منتقوها في الفصل الأخير التاريخي من هذا الكتاب .

وهناك نموذج آخر حيث نوايا اللغة المشخصة لا تتوافق مطلقاً مع نوايا اللغة المشخصة ، فتقاومها وتصور العالم الغيري الحقيقي ، لا بمساعدة اللغة المشخصة باعتبارها وجهة نظر منتجة ، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها ، وهنا يتعلق الأمر بالأسلبة البارودية .

غير أن الأسلبة البارودية لا تستطيع أن تخلق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلا بشرط واحد ، وهو ألا يكون الغرض تحطيماً بسيطاً وسطحياً للغة الآخرين مثلما هو الشأن في الباروديا البلاغية . ولكي تكون جوهرية ومنتجة ، يتحتم على الباروديا بالضبط ، أن تكون أسلبة بارودية : عليها أن تميد خلق لغة بارودية وكأنها كُلُّ جوهر مالمك لمنطقه الداخلي وكأشرف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي يُوْشَرْتُ عليها .

بين الأسلبة والباروديا تقف - كما لو بين نُصيين - الأشكال الأكثر تنوعاً من اللغات المتبادلة الإضاعة والمهجن المباشرة ، وقد تحدت بواسطة التعالقات الأكثر تنوعاً للغات والإرادات اللفظية

والاستدلالية التي التقت داخل الملفوظ الواحد نفسه . إن الصراع القائم داخل خطاب ، ودرجة المقالومة التي يُبدىها الخطاب موضوع - الباروديا تجاه الخطاب الذي يباشر عليه الباروديا ، ودرجة تشييد تشخيص اللغات الاجتماعية ، مثل درجة تفريدها داخل التشخيص ، والتعدد اللساني المحيط هو القائم دائماً بدور الخلفية الحوارية ودور المِرْئان مُرجع الصدى ... كل ذلك يخلق تنوعاً في طرائق التشخيص للغة « الأجنبية » .

إن التجاور الحواري للغات الخالصة إلى جانب التهجينات ، في الرواية ، هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات . والتجاوبه الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات ، ويُتيح الإحساس بها ، ويُرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للغة .

وحوار الرواية نفسه ، بصفته شكلاً مُكوّناً ، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحوار اللغات الذي يرن داخل المحنة وفي الخلفية الحوارية للرواية . كذلك ، فإن هذا الحوار هو من صنف خاص . فهو ، أولاً ، وكما سبق القول ، لا يستطيع أن يستنفد نفسه في الحوارات الذرائعية واليماطيكية للشخصيات . إنه يحمل داخله مُلْهَدِيَّة الأشكال اللانهاية للمقاومات الحوارية والذرائعية عند الذات التي لا يستطيع تلك التعددية أن تُذيبها ، ومن ثم فإنها تكفي بأن تبرز (كواحدة من الإمكانيات العديدة) ذلك الحوار اليائس والعميق للغات ، المخلد بالصيرورة نفسها الاجتماعية الإيديولوجية للغات والمجتمع . إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها ، بل هو أيضاً حوار الأزمنة والحقب والأهلام ، وحوار مايموت ويميش ، ويولد : هنا ينصهر التعايش والتطور معاً في الوحدة الملموسة الصلبة ، لتتوزع مليء بتناقضات لغات مختلفة . هذا الحوار يحمل بالحوارات الروائية المنحدرة عملياً من الموضوع ، والتي تستعير منه ، أي من حوار اللغات ذاك - يأسها ونقصها ، وصعوبة فهمها ، ووجودها الملموس ، وه طبيعتها (*naturalisme*) ، وكل مايميزها جذرياً عن الحواراتالدرامية الخالصة .

في مونولوجات وحوارات شخصيات الرواية ، تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة .

وحتى حجة الرواية خاضعة لمشكلة ترابط اللغات واكتشافها المتبادل . ويجب على حجة الرواية أن تنسق كشف اللغات الاجتماعية والإيديولوجيات ، وأن تبرزها وتختبرها : اختيار الأقوال ، والرؤية للعالم ، والأساس الإيديولوجي للفعل ، وإظهار عادات العوالم ، والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (مثلاً في الروايات الوصفية ، والجغرافية ، وروايات الطابع) والعوالم الاجتماعية الإيديولوجية خلال حقبة معينة (المذكرات الروائية ، مُغامرات الرواية التاريخية) ، أو أيضاً إظهار الأعمار والأجيال المتصقة بالفترات والعوالم الاجتماعية - الإيديولوجية (روايات التعلم والتكوين) . باختصار ، تصلح حجة الرواية لتشخيص الناس الذين يتكلمون وتشخيص أكوانهم الإيديولوجية . في الرواية ، يتم التعرف إلى لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، والتعرف داخل رؤية الآخرين للعالم ، على رؤيتها الخاصة . في الرواية تقع ترجمة إيديولوجية للغة الآخرين ، ومجاوزة

« أجنبيها » التي ليست سوى عرضية وخارجية ، وظاهرية .

إن التحديث الفعلي ، هو حدود الزمن ، واكتشاف الحاضر الأبدي في الماضي ، هي خصائص مميزة للرواية التاريخية . وخلق تشخيصات للغات هي المعضلة الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي .

كل رواية في كليتها ، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمرين فيها ، هي هجين . لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى : إنه هجين قصدي وواع ، منظم أدبياً ، وليس مطلقاً مزيجاً معتمداً وآلياً من اللغات (بدقة أكثر ، من عناصر اللغات) . إن موضوع التهجين الروائي القصدي ، هو تشخيص أدبي للغة .

لأجل ذلك ، لا يرمي الروائي مطلقاً إلى استنساخ لساني (لهجوي) دقيق وتام ، لتجريبية اللغات الأجنبية التي يُدخلها في روايته . إنه لا يتوخى سوى التحكم الأدبي من تشخيص تلك اللغات .

وتتطلب اللجنة الأدبية جهداً ضخماً : فهي مؤسبة كلية ، وموزونة بإمعان ، ومفكر فيها من البداية إلى النهاية ، وموضوعة على مسافة منا . وبهذا تختلف جذرياً عن مزج اللغات الذي نجده عند كتاب النثر المبتذلين ، ذلك المزج السطحي ، العفوي ، بدون نسق ، الذي غالباً ما يقترب من الجهل . وفي مثل هذه التهجينات ، لا توجد ملامعات لأنساق لسانية محكمة بإتقان وإنما هي مجرد مزج لعناصر من اللغات . إنها ليست تنسيقاً بمساعدة التعدد اللساني ، بل هي في معظم الحالات ، لغة مباشرة للكاتب ، لاخالصة ، ولا مُشَيِّدة .

إن الرواية لا تعني مطلقاً من ضرورة الحصول على معرفة عميقة ودقيقة باللغة الأدبية . بل إنها تستلزم فضلاً عن ذلك ، معرفة لغات التعدد اللساني . إن الرواية توسيع وتعميق للأفق اللساني ، إنها تنقي وتشحد إدراكنا للفروقات الاجتماعية - اللسانية .

هوامش

- (١) نيقولا ليسكوف ١٨٣١ - ١٨٩٥ كاتب روسي خصص عمله الروائي للحيلة الروسية في المدن والقرى وللبيئة الكنسية . ويشير باختصار هنا إلى الهيكليات المباشرة (Skazy) ذات المحتوى الشعبي .
- (٢) أليكسي ريمزوف (١٨٧٧ - ١٩٥٧) كاتب روسي على مستوى كبير من الأصالة الفكرية واللغوية .
- (٣) إن طرائق تزييف أقوال الآخرين أثناء نقلها ، متعددة ؛ وكذلك طرائق احترامها إلى الميت عن طريق تكثيف عناصرها الاحتمالي وكشفه . وفي هذا المجال ، نجد أن بعض الأضواء قد أُلْهِت على الموضوع من جانب علم البلاغة وغن الجدال : منحج الكشف L'heuristique .
- (٤) كثيراً ما يكون الكلام الأمر كلاماً أجنبياً ، (راجع مثلاً ، الطابع الأجنبي للنصوص الدينية عند معظم الشعوب) .
- (٥) عندما نحلل بكيفية ملفوسة الكلام الأمر في الرواية ، يلزمنا أن ندخل في الاختبار كون كلام أمر يستطيع في فترة معينة ، أن يصبح مقنعاً داخلياً . وهذا يحدث بالأخص في الأخلاق .
- (٦) ذلك أن كلامنا الخاص بتشييد شيئاً قشياً ، ويظهر ، انطلاقاً من أقوال الآخر المحترف بها والمسترخية ، والتي تكون حدودها في البداية غير مدركة تقريباً .
- (٧) يظهر سقراط في كتابات أفلاطون ، مثل صورة أدبية للحكيم والمسد وقد وضع على محك الاختبار من جانب المحرور .
- (٨) راجع كتابنا (مشكلات عمل دوستوفسكي الأدبي) لينغراد ١٩٢٩ ، وفي طبعته الثانية والثالثة بعنوان « مشكلات شعرية دوستوفسكي » موسكو ١٩٦٣ . في هذا الكتاب أنتجرت تحليلات أسلوبية للمفوضات الشخصيات التي تكشف عنها أشكال مختلفة من الغفل والتضمين السبائي .
- (٩) تلك التجهيزات التاريخية اللاعبة هي ، بصفتها عناصر معينة ، شاقية اللسان ، إلا أنها بطبيعة الحال ، محافظة على المعنى نفسه . وبالنسبة لنسق اللغة الأدبية ، فإن التجهين نصف الحضوي ، نصف التقصدي ، عاصمة مميزة .
- (١٠) حتى ولو كان هؤلاء « الكُتَّاب » مغفلين الاسم ، لو كانوا « غلذج » كما في أساليب لغات مختلف الأجناس ، وأسلبه « الرأي العام » .
- (١١) تومودور - كوتليب غون هيسل (١٧٤٣ - ١٧٩٦) روائي ألماني يمكن أن نضمه بين ستورن Sterne وجان بول .

خطاف أسلوبيان للمرواية الأدورية

الرواية هي التعبير عن الوعي الكالبي للغة الذي ، يفرضه لمطلقه لغة واحدة ووحيدة ، وتخليه عن اعتبارها بمثابة المركز الوحيد اللفظي والدلالي للعالم الأيديولوجي ، يُقرُّ بتعدد اللغات القومية وبالأخص ، الاجتماعية ، القابلة لأن تصير « لغات للحقيقة » مثلما تصير لغات نسبية ، غريبة ، محدودة : أي لغات للفعّات الاجتماعية ، وللمهن ، وللاستعمالات الجارية . إن الرواية تفترض لامركزية العالم الأيديولوجي لفظياً ودالياً ، ووعياً أدبياً لم يعد له مكان ثابت ، بل فقد الوسط الوحيد وغير القابل للمناقشة ليقفّر الأيديولوجي ، وأصبح يوجد بين اللغات الاجتماعية داخل لغة واحدة ، وبين اللغات القومية داخل ثقافة واحدة (إغريقية ، مسيحية ، بروتستانتية) ، وعالم سياسي - ثقافي واحد (عماليك إغريقية ، امبراطورية رومانية ، الخ) .

ويتعلق الأمر هنا ، بثورة جد هامة وجذرية ، في مجال مصائر اللفظ البشري : فالنوايا الثقافية الدلالية والتعبيرية ، قد تخررت من نير لغة واحدة ، ونتيجة لذلك ، لم تعد اللغة تدرك كأنها أسطورة ، أو كأنها شكل مطلق للفكر . ولتحقيق ذلك ، لا يكفي الكشف عن التعدد اللساني للعالم الثقافي ، وعن الاختلافات اللسانية الموجودة في اللغة القومية الخاصة بذلك العالم ، بل يجب أيضاً إظهار أن ذلك الحدث جوهري ، مع كل العواقب التي تنجم عنه ، وهو أمر لا يكون ممكناً إلا في شروط اجتماعية - تاريخية محددة .

ولكي تتم لعبة أدبية عميقة مع اللغات الاجتماعية ، فإن تحويلاً جزئياً لطريقة الإحساس بالكلام على المستوى الأدبي واللساني العام شيء ضروري . كذلك يتحتم التكيف مع الكلام بوصفه ظاهرة موضوعة مميزة ، لكنها قصدية في نفس الآن . إن من اللازم تعلم الأحساس به الشكل الداخلي (بالمعنى الذي يعطيه له هيمبولدت) للغة الآخرين ، وه الشكل الداخلي للفتا الخاصة باعتبارها « أجنبية » . يلزم أن نتعلم الإحساس بما هو غربي ، غمطي ، مميز ، ليس في الأفعال والإشارات ومختلف الأقوال والتعابير وحسب ، بل في وجهات النظر ، والرؤيات للعالم التي هي ، عضوياً ، جزء لا يتجزأ من اللغة التي تعبر عنها . ولا يكون هذا ممكناً إلا لدى وعي يشارك عضوياً في كون من

الإضاعة المتبادلة للغات . وهذا يستتبع بالضرورة تقاطعاً هاماً للغات داخل وعي معين مساهم بكيفية متسوية مع تلك اللغات المعدودة .

إن تفكيك مركزية العالم الإيديولوجي لفظاً ، والذي يحدد تصويره في الرواية يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة التباين ، ولها علاقة توتر وتبادل حي مع فئات اجتماعية أخرى . فإذا كان هناك مجتمع مغلق على نفسه ، أو طائفة ، أو طبقة لها نوايا الداخلية الوحيدة والصلبة ، فإن عليها أن تتفتت وأن تتخلى عن توازنها الداخلي ، وعن اكتشافها لذاتها ، لتصبح مجالاً منتجا اجتماعيا لصالح نمو الرواية . قد يحدث هنا ، أن يتعرض حدث تعدد الأقوال واللغات للتجاهل من لدن وعي أدبي ولساني يمثل سلطة لغة وحيدة لا تقبل المناقشة . إن تعدداً لسانياً يقوم بضجة كبيرة خارج ذلك العالم الثقافي المغلق ، بلغته الأدبية ، لا يستطيع أن يبلغ للأجناس التصويرية الدنيا سوى تشخيصات موضوعة ، منزوعة من نواياها ، ومن « الكلمات - الأشياء » وبدون إمكانيات في النثر الروائي . يتحتم على التعدد اللساني أن يغمر الوعي الثقافي ولغته ، وأن ينفذ إلى النواة ، وأن يعمل على تسبب النسق اللساني البدئي للإيديولوجيا وللأدب ، وعلى تحريره من طابعه الوثوقي الساذج .

لكن ذلك أيضاً يظل أقل من المطلوب . فحتى جماعة ممزقة من جراء الكفاح الاجتماعي ، إذا كانت مغلقة ومعزولة على المستوى الوطني ، فإنها تقدم أرضاً اجتماعية غير كافية لتحقيق تنسب عميق للوعي الأدبي واللساني ، ولإعادة بنيتها على أساس صيغة نثر جديدة . إنه يتحتم على النوع الداخلي للهجة الأدبية وغيطها الخارج - أدبي (أي مجموع التنظيم اللهجوي المتعلق بلغة قومية معينة) أن يحس بنفسه وكأنه قد غمرته أمواج يحيط من التعدد اللغوي الهام ، يتكشف في امتلاء نواياه ، وفي أنساقه الميثولوجية والدينية والاجتماعية السياسية والأدبية والثقافية والإيديولوجية . ولا يهم كثيراً إذا لم ينفذ هذا التعدد اللغوي الخارج - قومي إلى داخل نسق اللغة الأدبية وإلى داخل نسق أجناس النثر (مثلما تنفذ إليهما اللهجات الخارج - أدبية التي تنتمي لنفس اللغة) : ذلك أن التعدد اللغوي الخارجي سيثبت ويعمق التعدد اللغوي الداخلي للغة الأدبية نفسها . وسيضعف من سلطة الأساطير والتقاليد التي ماتزال تشل الوعي اللساني ، وسيفكك نسق الأسطورة القومية الملتحمة عضوياً باللغة . وبمجم القول ، فإنه سيحطم كلية الإحساس الأسطوري والسحري للغة والكلام . إن المساهمة القوية في ثقافات ولغات الآخرين (مدامت المساهمة الواحدة مستحيلة بدون الأخرى) ستقود حتماً إلى فصل النوايا والفكر والتعبيرات عن اللغة .

إننا نتحدث عن « الفصل » بمعنى حذف ذلك اللحام المطلق القائم بين المعنى الإيديولوجي واللغة ، الذي يحدد الفكر الأسطوري والسحري . ولا جدال أن اللحام المطلق بين الكلمة والمعنى الإيديولوجي الملموس ، هو إحدى الخصائص المكونة والمجهرية للأسطورة ، وهي خاصية تحدد ، من جهة ، تطور التشخيصات الأسطورية ، ومن جهة ثانية ، تحدد إدراكاً نوعياً للأشكال اللغوية وللدلالات والملازمات الأسلوبية . فالفكر الأسطوري يخدم لغته التي تلد هي نفسها حقيقتها الأسطورية ، وتقدم علاقتها الخاصة وتعالقاتها اللسانية على أنها علاقت وتعالقات عناصر الواقع

(المرور من مقولات وتبعيات لسانية إلى مقولات متصلة بنسب الآلهة ونشأة الكون) . غير أن اللغة هي أيضاً في خدمة صور الفكر الأسطوري التي تشل نواياها جاعلة من الصعب على المقولات اللغوية أن تصير في متناول الإدراك ، مرنة ، وأكثر صفاء من الناحية الشكلية (عقب لحماها بالعلائق المشيئة تشبيهاً ملموساً) ، ومن ثم تحدد من الإمكانيات التعبيرية للكلام . (١) .

بطبيعة الحال ، فإن هذه السلطة التامة للأسطورة على اللغة ، ولغة على إدراك الواقع وتصوره ، تموضع داخل الماضي ماقبل التاريخي للوعي اللغوي ، وإذن ، فهو حتماً ماضى افتراضي (٢) . لكن حتى عندما تكون مطلقة تلك السلطة قد أبطل مفعولها منذ أمد طويل (منذ العهد التاريخي للوعي اللساني) ، فإن المعنى الأسطوري لسلطة اللغة ، والعزو المباشر لكل دلالة ولكل تميرية ، إلى وحدتها غير القابلة للنقاش ، يستمران على نحو من القوة داخل الأجناس الإيديولوجية النبيلة جميعها ، ليجعلا من الخال على الأشكال الأدبية الكبرى اللجوء بكيفية مهمة إلى التعدد اللغوي . ذلك أن مقاومة لغة شرعية واحدة ووحيدة ، مسنودة بالوحدة القومية التي ماتزال راسخة ، هي جد قوية بحيث لا يستطيع التعدد اللغوي أن يُنسب الوعي اللغوي أديباً ، ولا أن يفكك مركزيته . ولن يتم هذا التفكيك اللفظي والإيديولوجي للمركزية إلا عندما تكون الثقافة القومية قد فقدت طابعها المغلق ، المستقل ، وأصبح لها وعي بذاتها بين الثقافات واللغات الأخرى . عندئذ ، سيتم نزع جذور الشعور الأسطوري من لغة مبنية على انحصارها المطلق بالمعنى الإيديولوجي . وسيستمر ذلك شعوراً حاداً بالحدود الاجتماعية والقومية ، والدلالية ، وستكشف اللغة في طابعها الإنساني برمتها . ووراء كلماتها ، وأشكالها ، وأساليبها ، ستبدأ بالظهور الوجوه المميزة قومياً ، والفردية اجتماعياً ، وكذلك تشخيصات المتكلمين التي ستظهر ، علاوة على ذلك ، وراء الطبقات جميعها لكل اللغات بدون استثناء ، بل حتى الأكثر قصدية منها : ستظهر وراء لغات الأجناس التعبيرية الإيديولوجية العليا . وتصبح اللغة (بدقة أكبر : اللغات) نفسها تشخيصاً يكمله أديباً وعي ، ورؤية ، وإدراك للعالم له طابع إنساني .

إن اللغة التي كانت قديماً ، تجسيدا لا يجادل ، ووحيدا للمعنى وللحقيقة ، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة .

وتكتسي الأشياء طريقة مشابهة لما قلناه ، عندما تكون اللغة الأدبية الوحيدة والواحدة ، هي لغة الآخرين . إنه لامناص من أن تفكك وتخضع السلطة الدينية والسياسية ، والأيدولوجية التي هي مرتبطة بها . وفي أثناء هذا التفكك ، ينضج الوعي اللغوي اللامركز للنثر الأدبي ، المعتمد على التعدد اللساني الاجتماعي للغات القومية المتحدث بها .

هكذا ظهرت بنور النثر الروائي في عالم متعدد اللغة والأصوات ، خلال الفترة الهيلينية باليونان ، وفي روما الامبراطورية ، وفي أثناء تفكك المركزية الإيديولوجية لكنيسة القرون الوسطى ، وسقوطها . كذلك الشأن بالنسبة للأزمة الجديدة ، فلزدهار الرواية مرتبط ، دوماً بتحليل الأنساق اللفظية الإيديولوجية المستقرة ، وفي المقابل ، بتعزيز التعدد اللغوي والسعي إليه عن قصد سواء في

داخل حدود اللهجة الأدبية نفسها ، أو خارجها .

إن معضلة النثر الروائي ، في العصور القديمة ، جد معقدة ، فلم تكن بنور نثر ثنائي الصوت ، ازدواجي ، وبدلاني ، كافية دائماً لما تتطلبه بنية الرواية التركيبية والتماتية ، بل إنها كانت تتفتح بالخصوص داخل أشكال أجناس تعبيرية أخرى : قصص واقعية ، أهجيات ساخرة (٣) ، وداخل بعض أشكال البيوغرافيا والسوة الذاتية (٤) ، وداخل بعض الأجناس البلاغية الخالصة (مثلاً القدرح اللاذع) (٥) ، وفي الأجناس التاريخية والرسائية (٦) . في تلك النصوص جميعها ، نجد بنوراً لتوزيع المعنى توزيعاً روائياً حقيقياً عن طريق التعدد اللغوي . وحسب هذا التخطيط الثنائي الصوت ، وفي نثر حقيقي ، قد شيدت أيضاً مغايرات « رواية الحمار » (لـ « لوسيان المزيف » ، ولد « أبوليوس المزيف ») ، ورواية « بيترون » .

هكذا تكونت ، في العصور القديمة ، عناصر هامة للرواية ذات الصوتين وذات اللغتين ، وهي عناصر قد مارست في العصور الوسطى وفي الأزمنة الحديثة ، تأثيراً قوياً على أكثر مغايرات الجنس الروائي أهمية : فقد أثرت على « رواية الاختبارات » (بتقريباتها : سير القديسين ، الاعترافات ، المضلات والمغامرات إلى عهد دوستوفسكي وإلى زمننا هذا) ، وعلى رواية التعلم والتطور (خاصة في تقريبها السر - ذاتي) ، وعلى الأهجية الساخرة من العادات ، وباختصار ، فقد أثرت على تنوعات الجنس الروائي جميعها التي تدخل إلى كيانها مباشرة تعدداً لهجويّاً ، وبالإضافة إلى ذلك أثرت على التعدد اللساني الموجود في الأجناس التعبيرية الدنيا والمألوفة . غير أنه في العصور القديمة ، لم تكن تلك العناصر المبعثرة داخل أجناس متعددة الأشكال ، تخرج بتبار الرواية العنيف ، ولم تكن تقدم سوى أمثلة مزعولة ، مبسطة ، عن هذا الخط الأسلوبي (الذي يمثل كل من أبوليوس ، وبيترون) .

إن الروايات المسماة برواية « السفطائين » (٧) ترتبط بخط أسلوبي جد مغاير للخط الذي تحدثنا عنه . إنها تتميز بأسلوب واضحة ومنهجية لـ « مادة بنائها » ، أي أنها تتميز بصرامة أسلوب مونولوجي خالص (تجريدي ومؤمّل) . ومع ذلك فإن هذه الروايات هي التي تبدو بتركيبها وتيماتنا ، معبرة على نحو أفضل ، عن طبيعة رواية العصور القديمة . لقد أثرت بقوة على تطور مغايرات الأجناس التعبيرية الأوروبية الكبيرة ، تقريباً إلى حدود القرن التاسع عشر : أثرت على رواية القرون الوسطى ، وعلى الرواية الغزله في القرنين الخامس والسادس عشر (أمهاديس ، وبخاصة الرواية الرعوية) ، وعلى الرواية الباروكية ، بل وعلى رواية عصر الأنوار (مثلاً ، روايات فولتير) . وقد حددت روايات السفطائين ، أيضاً ، إلى حد كبير ، النظريات المتصلة بالجنس الروائي ومقتضياته ، والتي سادت إلى حدود نهاية القرن الثامن عشر (٨) .

ومع ذلك ، فإن الأسلبة التجريدية المؤمّلة لرواية السفطائين تقبل تنوعاً معيناً في الصيغ الأسلوبية . وهو أمر لا مفر منه ، بالنظر إلى تنوع الأجزاء التكوينية المستقلة نسبياً ، التي تدخل

بغزارة إلى جسم الرواية : سرد الكاتب ، سرد الشخص والشاهدين ، وصف المناظر ، والطبيعة ، والأماكن ، والأشياء النادرة ، وصنائع الفن ، والتوصيفات « المتكلفة » ، والاستطرادات المتوخية إتمام التيمات العالمة والفلسفية والأخلاقية واستفادها ، وكذلك الأقوال المأثورة ، والحكايات المتخللة ، والخطابات المتعلقة بأشكال بلاغية مختلفة ، والرسائل ، والحوار الواسع الأطراف . صحيح أن الاستقلال الأسلوبى لهذه العناصر المختلفة يختلف بكيفية ملحوظة ، عن استقلالها البنيوي ، وعن طابع جنسها التعبيري « المتبني » غير أنها تبدو ، جميعها ، متوفرة على النوايا نفسها ، واصطلاحية بدرجة متساوية . إنها موضوعة على الصعيد اللفظي والدلالي نفسه ، وتنقل بكيفية متشابهة ومباشرة ، مقاصد الكاتب .

غير أن الجانب الاصطلاحي نفسه ، مثله مثل الاستمرارية المتطرفة (والتحريدية) لتلك الأسلبة ، هما نوعيان في حد ذاتهما . فليس هناك ، من ورائهما ، أي نسق وحيد ، مهم ، متين ، ديني ، اجتماعي - سياسي ، فلسفي أو له صفة أخرى من الصفات . ذلك أن الرواية السفسطائية هي ، إيديولوجيا ، غير ممركة بكيفية مطلقة (مثلما هو الشأن بالنسبة لبلاغة « مدرسة السفسطائيين الثانية ») . فوحدة الأسلوب ، هنا ، قد تركت لنفسها ، مادامت غير منغرة في أي موقع ، وغير مُسندة بوحدة عالم ثقافي وإيديولوجي وحيد . ذلك أن وحدة هذا الأسلوب هي وحدة محيطية ، لفظية . والتجريد نفسه مع الانفصال المغالي لتلك الأسلبة ، يكشفان ذلك الأوقيانوس من التعدد اللغوي اللازم الذي تبتثق منه الوحدة اللفظية لتلك الأعمال انشاقاً بدون تحقيق تعال لذلك التعدد اللغوي عن طريق إدماجه في موضوعها (مثلما هو الشأن في الشعر الحق) . وللأسف ، فإننا لانعرف إلى أي حد كان هذا الأسلوب مُعَدّاً لكي يُلْمَزَ تدقيقاً ، من خلال خلفية ذلك التعدد اللساني . لأنه لا يُمْتَبَعُ مطلقاً وجود إمكانية ترابط حوارى لعناصر ذلك الأسلوب مع لغات التعدد اللساني القائم آنذاك . فنحن نجهل مثلاً ، الوظائف التي تضطلع بها ، هنا ، التذكرات العديدة واللامتجانسة التي امتلأت بها تلك الروايات (السوفسطائية) : فهل هي وظائف قصدية مباشرة ، مثل التذكر الشعري ، أم أنها شيء آخر ، ووظائف نثرية مثلاً ، وفي هذه الحالة ألن تكون تكوينات ثنائية الصوت ؟ هل الاستطرادات والحكم الموجودة بها ، هي دائماً قصدية مباشرة بدون سوء نية ؟ ألا تحمل ، غالباً ، طابعاً ساخراً ، بل بارودياً بكيفية واضحة ؟ في كثير من الحالات ، يضطرننا موقعها داخل تركيب الروايات إلى تخيل وجود ما ورد في تساؤلنا . هكذا ، فإنه في المواضيع التي تنفع فيها الاستطرادات الطويلة والتجريدية لتأجيل الفعل ، وقطع السرد عند النقطة الأكثر حدة وتوتراً ، نجد أن عدم ملاعمتها نفسها (خاصة عندما تتعلق الاستطرادات الظرفية والمتخللة تعلقاً مقصوداً بتيمة ثانوية) تُلقِي على تلك المواضيع ظلاً من التوضيح ، وترغماً على تخمين أسلبة بارودية^(٩) .

إن الباروديا ، إذا لم تكن خشنة (أي عندما تكون مصاغة نثراً أدبياً) يصعب كثيراً ، بصفة عامة ، الكشف عنها إذا لم نعرف خلفيتها اللفظية الأجنبية ، وسياقها الثاني . ولاشك أنه يوجد في الأدب العالمي كثير من الأعمال التي لا يحظر على بالنا اشتغالها على طابع بارودي . ومن المؤكد أن

أعمال الأدب العالمي التي يتم فيها التعبير بلا قصد سيء وبصوت واحد وحسب ، هي أعمال جد محدودة العدد . لكن هذا الأدب ينظر إليه انطلاقاً من جزيرة جد مختزلة في الفضاء والزمان ، هي جزيرة ثقافة لفظية أحادية النبرة والصوت . وكما سنرى ، فإنه توجد بعض أنماط الخطاب الثنائي الصوت وتنوعاته ، التي يصعب إدراك ثنائيتها الصوتية والتي ، بعد إعادة تركيز نبرتها على صوت واحد ، لا تفقد تماماً دلالتها الأدبية (من خلال اختلاطها بكتلة خطابات الكاتب المباشرة) .

ولاجدال في وجود أسلية بلرودية داخل تنوعات أخرى للخطاب الثنائي الصوت في رواية السفطائيين ، غير أن من الصعب تحديد قسطها بدقة (١٠) . لقد اختفت بالنسبة لنا ، إلى حد كبير ، تلك الخلفية المتعددة اللغة ، الدالة لفظياً ، والتي كانت تلك الروايات ترن من خلالها وتدخل معها في علاقة حوارية . ومن الممكن أن تكون تلك الأسلية التجريدية ، المستقيمة التي تبدو لنا ، في تلك الروايات جد رتيبة ومسطحة ، قد ظهرت أكثر حيوية وتنوعاً من خلال خلفية التعدد اللغوي لمصرها ومساهمة عناصرها في لعبة ثنائية الصوت والتحاور مع تلك الخلفية .

إن رواية السفطائيين تكمن وراء ظهور الخط الأسلوبي الأول (كما سنصطلح على تسميته) للرواية الأوربية . وخلافاً للخط الثاني الذي كان ، خلال العصور القديمة ، قيد التكون في الأجناس التعبيرية الأكثر تنافراً ، ولم يكن له بعد شكل نمط روائي « مثته » (ومن ثم لم يكن ممكناً أن يربط به لا روايات أبوليوس ولا روايات بيترون) ، فإن الخط الأول عرف أن يعبر عن نفسه في رواية السفطائيين بطريقة على جانب من الاكتمال والانتفاء ، محدداً بذلك ، كما أوضحنا ، مجموع التاريخ اللاحق لهذا الخط . وخاصيته الأساسية ، لغة وحيدة وأسلوب وحيد (معروضان بصرامة على وجه التقريب) ، أما التعدد اللغوي فيبقى خارج هذا الصنف من الرواية ، غير أنه يحدده بوصفه يقوم بدور الخلفية لحواره . وإلى ذلك التعدد اللغوي يربط ، بطريقة جدالية ودفاعية ، عالم الرواية ولغتها .

وفي تاريخ الرواية الأوربية اللاحق ، نعاين أن تطورها الأسلوبي يتبع هذين الخطين الأساسيين . والخط الثاني الذي ترتبط به أكبر أسماء الجنس الروائي (وأسماء مغايراته وبعض الأعمال الاستثنائية) ، يُدخل التعدد اللغوي الاجتماعي إلى جسم الرواية ، مستمعاً إياه لتنسيق معناها ، رافضاً في غالب الأحيان ، اللجوء إلى خطاب الكاتب المباشر والخالص . فالخط الأول وقد تعرض لتأثير رواية السفطائيين القوي ، يترك - بصفة عامة - التعدد اللغوي في الخارج ، أي خارج لغة الرواية التي هي لغة مؤسلة بطريقة روائية نوعياً . ومع ذلك ، فهي ، كما سبق القول ، لغة قد وضعت ليتم إدراكها من خلال خلفية التعدد اللغوي ، ويربطها مع بعض العناصر التي تتصل بها حوارياً . فالأسلية التجريدية ، المؤمثلة لتلك الروايات ، لاتكون ، إذن ، محددة بموضوعها وبالتعبير المباشر للمتكلم وحسب (مثلاً هو الشأن في الخطاب الشعري الخالص) ، بل أيضاً بأسلوب الآخرين ، وبالتعدد اللغوي . وهذه الأسلية تستيع إلقاء نظرة على لغات الآخرين وعلى وجهات نظرهم ومنظوراتهم الدلالية والغيرية . وعلى هذا النحو يتبدى أحد الاختلافات الأساسية بين أسلية

الرواية وأساليب الشعر .

وعلى شاكلة الخط الأول ، ينقسم الخط الأسلوبى الثانى بدوره إلى سلسلة من المغايرات الأسلوبية الأصلية . وفي الأخير ، يتقاطع كلا الخطين ويتشابهان بطرائق عديدة ، وبتعبير آخر ، تتأزج أسلبة مادة البناء بتوزيعها التسقيفي المتعدد اللغة .

لنقل بضع كلمات عن رواية الفروسية الكلاسيكية المنظومة شعراً .

لقد كان الوعي الأدبى اللفظى (وبكيفية أكثر اتساعاً ، اللفظى أيديولوجياً) لمؤلفي تلك الروايات وسامعها وعياً مركباً : فمن جهة ، كان مركزاً اجتماعياً وإيديولوجياً لتكوئته فوق أرض صلبة يجمع الطبقات والمجموعات المغلفة . كان تقريباً ، وعى مجموعة مغلفة بطابعه الاجتماعى المؤمن المنفصل على نفسه ، والمكتفى بذاته . لكن فى الوقت نفسه ، من جهة ثانية ، لم يكن ذلك الوعي يملك لغة وحيدة ملتزمة عضوياً بعالم الأسطورة والخرافات ، والمعتقدات والتقاليد ، والانساق الإيديولوجية ، عالم هو أيضاً عالم ثقافى وإيديولوجى . فمن خلال العلاقة مع الثقافة اللفظية ، صار ذلك الوعي لامركزياً وعالمياً ، بدرجة على جانب من الأهمية . وبالنسبة لذلك الوعي اللفظى الأدبى ، فقد كانت القطيعة بين اللغة والمادة الخام من جانب ، وبين المادة الخام والحالية المعاصرة من جانب آخر ، قطيعة مكوّنة فى الأساس . لقد كان يعيش داخل عالم من اللغات والثقافات الأجنبية ، وخلال إعادة بنيتها وتمثلها ، وخلال ارتباطها بوحداية منظور مجموعة مغلفة ومنظور طبقة ومثلها العليا ، وأخيراً خلال معارضة تلك اللغات والثقافات الأجنبية للتعديدية اللغوية القائمة فى المستويات الشعبية الدنيا التى كانت تحيط بها ، خلال كل ذلك ، تكون وتشيد الوعي اللفظى الأدبى لدى المؤلفين ولدى الجمهور المستمع لرواية الفروسية المنظومة شعراً . لقد كان ، باستمرار ، على صلة بخطابات الأجانب وعوالمهم : الأدب القديم ، الأساطير المسيحية ، « المحكيات المباشرة » البروتونية والسبئية (لكنه لم يتصل بالمحكي الملحمى القومى ، الشعبى ، الذى كان يقترب من أوجه فى نفس فترة رواية الفروسية ويتوزج معها ، لكن باستقلال عنها ، وبدون أن يؤثر فيها مطلقاً) ، وكل ذلك استغفيل كإداة بناء غير متجانسة ومتعددة لغوياً (اللاتينية واللغات القومية) ، كان يرتديها ، بعد إعلاء مظهرها الأجنبى ، وعى الطبقة والمجموعة المغلفة « الواحد » لرواية الفروسية . فالترجمة والتعديل ، وإعادة الإبراز ، والتأويل من جديد ، والتوجيه المتبادل ، بدرجات مختلفة ، مع خطاب الآخرين ونواياهم ، تلك كانت سريرة تكوين الوعي الأدبى الذى خلق رواية الفروسية . يُستلم بأن جميع مراحل التوجيه المتبادل مع خطاب الآخرين ، لم يتم اجتيازها من لئد الوعي الفردى لهذا أو ذاك من مؤلفي رواية الفروسية ، إلا أن تلك السريرة مع ذلك ، قد تمت داخل الوعي اللفظى أدبياً لعصر المؤلف ، وكانت تحدد الأعمال التى يكتبها أفراد معزولون . إن مادة البناء واللغة لم تكونا معطائين داخل وحدة مطلقة (مثلما هو الشأن بالنسبة لخالفى الملحمة) ، وإنما كانتا تُتزعان الواحدة من الأخرى ، وكانتا مفصولتين ومرغمتين على أن تبحث كل واحدة عن الأخرى .

إن هذا هو ما يحدد أصالة أسلوب رواية الفروسية . إنه أسلوب لا يشتمل على بعض السناجعة

اللفظية والسردية . فالسنانة (إذا ملوحت في) يتوجب وضعها على حسب الوحدة الاجتماعية الصلبة التي لم تتفكك بعد ، والتي تعرف كيف تدخل إلى جميع عناصر مادة بناء الآخرين ، وكيف تعيد صوغها وتغير نبرتها ، بحيث يتبدى لنا عالم تلك الروايات وكأنه عالم واحد ، على شاكلة العالم الملحمي . وبالفعل ، فإن رواية الفروسية الكلاسيكية المنظومة شعراً ، توجد على حدود الملحمة والرواية ، لكنها تحتجزها ، بكيفية واضحة ، في اتجاه الرواية . كذلك فإن النماذج الأكثر عمقاً واكتمالاً ، مثل نص « بارزيفال parzifal » لولفرام (١١) ، تتقدم نحونا ، منذ ذلك التاريخ ، وكأنها روايات حقيقية . ونحن لانستطيع بأي حال أن نربط بارزيفال ذلك بالخط الأسلوبى الأول والخاص للرواية . فالأمر يتعلق ، هنا ، بأول رواية ألمانية ثنائية الصوت بعمق وإلى أبعد حد ، استطاعت أن تطابق بين تصلب نواياها ، وبين احترام حافظ وحكيم للمسافات تجاه اللغة ، لغة موضوعة ومنسبة بدرجة جد خفيفة ، كأنها قلامة مبعدة عن شفتي الكاتب بواسطة ابتسامة ساخرة . (١٢)

ومن وجهة نظر لسانية ، سار الأمر على نفس الشاكلة بالنسبة للروايات النثرية الأولى . فعنصر الترجمة وإعادة القولة ، يبدو هنا بكيفية أكثر إثارة للانتباه وأكثر خشونة . ويمكن القول بدون مواربة أن النثر الروائى الأوربي ولدوتشيد داخل سيروورة ترجمة حرة (محولة) لأعمال الآخرين الأدبية . وخلال بدايات النثر الروائى الفرنسى فقط ، لم يكن هذا المظهر للترجمة بمناهه الحقيقى على نفس التميز ، ففي تلك السيروورة ، الشيء الأهم هو « نقل » الأبيات الشعرية الملحمية إلى النثر . غير أن ميلاد النثر الروائى في ألمانيا يكسب ، حقيقة ، قيمة رمزية : إنه من إنجاز أرسطراطية فرنسية تشبعت بالخصائص الجرمانية ، ولجأت إلى ترجمة أو نقل النثر أو المنظومات الشعرية الفرنسية .

لقد كان الوعي اللسانى لكتاب الرواية النثرية ، لأمركزياً ومنسباً بكيفية تامة كان عياً يتحول بحرية بين اللغات بحثاً عن مواده ، فاصلاً بسهولة أية مادة عن أية لغة في المتناول ومشركاً لهاها في بناء « لغته » و« عاله » . ولم تكن « لغته » ، وهي لم تستقر بعد وماتزال في صيرورة ، تُبدي أية مقاومة أمام المترجم - الناقل ، كذلك فإن القطيعة بين اللغة والمادة كانت تامة ، فلم تكن إحداها تبالي بالأخرى ، ومن هذا الاستلاب المتبادل وُلد « الأسلوب » الخاص بذلك النثر .

والحقيقة أننا لانستطيع حتى أن نتحدث هنا عن الأسلوب ، وإنما فقط عن شكل العرض : فهنا بالذات تم تعويض الأسلوب بالعرض . إن الأسلوب يتحدد بعلاقة راجحة وخلاقة للخطاب بموضوعه ، وبالتكلم نفسه ، وبخطاب الآخرين . إنه يسعى إلى أن يصل ، عضوياً ، المادة باللغة واللغة بالمادة . ولايمثل الأسلوب ، خارج هذا العرض معطى مكوناً ومشيداً أدبياً . فهو إما أنه يلج مباشرة وتلقائياً موضوعه ، كما في الشعر ، وإما أنه يحرف نواياه ، كما في النثر الأدبى (الروائى) - الناثر هو أيضاً لايشر لغة الآخرين ، بل يبنى بها التشخيص الأدبى) . هكذا فإن رواية الفروسية المنظومة شعراً ، حتى وهى محددة بقطيعة بين المادة واللغة ، تتعالى مع ذلك بتلك القطيعة ، وتجعل المادة تشارك في اللغة ، وتخلق مغايراً أصيلاً للأسلوب الروائى الحقيقى (١٣) . لكن أول نثر روائى أوربي إنما

ولد وتشكل تلقياً ، بوصفه نثراً للعرض ، وهو ماسبق مصوره لأمدٍ طويل .

بطبيعة الحال ، فإن الخصوصية النوعية لنثر العرض ذاك ، لم تتحدد بمحدث الترجمة الحرة لنصوص الآخرين وحسب ، ولا بالعالمية الثقافية للكتاب وحدها (ذلك أن كثيراً من الكتاب ومن مستمعي رواية الفروسية الشعرية ، كانت لهم ثقافة عالمية كافية) وإنما تمهدت ، قبل كل شيء ، يكون ذلك النثر لم يعد له لاقاعدة اجتماعية وحيدة وصلبة ، ولا استقلال رائق ومضمون لطبقة منفصلة .

ومن المعلوم أن الطباعة قد لعبت دوراً استثنائياً ، هاما في تاريخ رواية الفروسية النثرية ، لأنها وسعت جمهور مستمعيها ومزجت اجتماعياً بين هاتين (١٤) . لقد أسهمت أيضاً في نقل الكلام إلى سجل الإدراك الصامت ، وهو حدث جوهري بالنسبة للرواية .

وهذا الضلال الاجتماعي للرواية النثرية ، عل أثر تطورها ، سار دائماً إلى أبعد ، فبدأت عندئذ التقلبات الاجتماعية لرواية الفروسية التي نشأت خلال القرنين الرابع والخامس عشر ، وهي تقلبات ستنتهي بتحويلها إلى « أدب شعبي » موجه للفتات الاجتماعية الدنيا ، وسيتم إخراجها من منطقة ذلك الأدب على يد وعي الرومانسيين ذي التوجه الأدبي .

لنتوقف قليلاً عند خصوصية تلك الخطابات الأولى للرواية النثرية المفصلة عن مادتها ، وغير المشبعة بإيديولوجيا اجتماعية وحيدة ، والمحاطة بلغات وألسنة مختلفة لانقيدها في أن تكون دعامة ولا مركزاً لها . إن تلك اللغة النثائية ، المنغرس في لا مكان ، هي لغة منوورة لأن تصوير اصطلاحية بكيفية نوعية . ولا يتعلق الأمر بالاصطلاح السليم للخطاب الشعري ، وإنما بذلك الذي يتولد من استحالة استعمال الخطاب أدبياً ، وإعطائه شكلاً تاماً يشمل جميع عناصره .

إن الخطاب ، محروماً من مادته ، ومن إيديولوجيته « الواحدة » الصلبة والعضوية ، يتبدى ملياً بالزائد عن الحاجة وبالناصر غير المجدية ، ومن ثم لا يتقبل تأويلاً أدبياً حقيقياً . وكل ذلك الزائد يجب أن يُحمَد أو أن ينظم بطريقة تنتهي معها المضايقة . يلزم انتشار الخطاب من حالة المادة الأولية . وما يحقق هذا الغرض هو اصطلاح نوعي : فكل ما لا يمكن تأويله يكتسب شكلاً اصطلاحياً مدموغاً ، ويقع صفقه وتسويته وتزيينه وتزيينه الخ . وكل ما هو مجرد من التأويل الأدبي حقيقة ، يجب أن يعرض بما هو ، اصطلاحاً ، مقبول من الجميع وله صفة تزيينية .

لماذا يستطيع خطاب ، منزوع من مادته ومن إيديولوجيته الوحيدة ، أن يفعل بتشخيصه المرن ، وبغنى مختلف أشكاله ، وبخفيمته وفروقه تلويناته ، وبينته التركيبية والنثرية ، وبالتعدد الذي لا ينفد لمعناه الغيري والاجتماعي ؟ إن خطاب العرض ليس له ما يصنعه بكل هذا الذي لا يمكن لحمه عضويًا بمادة بنائه أو غمره بتوايه . لهذا السبب فإن كل ذلك ينظم خارجياً ، بطريقة مصطلح عليها : التشخيص الصوتي ينزع نحو رخامة فارغة ، والبنية التركيبية والقصدية نحو الخفة والسهولة المبهوتين ، أو نحو تعقيدات بلاغية متضخمة وجوفاء أيضاً تفضي إلى تزيينية خارجية ، وينزع تعدد المعنى نحو دلالة أحادية فارغة . طبيعي ، أن بإمكان نثر العرض أن يتزين ، بوزارة ، باستعارات

شعرية ، غير أنها ستفقد ، في هذا الاستعمال معناها الشعري الحقيقي .

هكذا يبدو أن نثر العرض هذا ، يُصنَّفُ على القطيعة المطلقة بين اللغة والمادة ويكرسها ، كما أنه يجد لها شكلاً اصطلاحياً ومقتلاً للتجاوز الأسلوبى . ومنذ ذلك الحين ، يصبح بإمكان ذلك النثر أن يحصل على أية مادة ، ومهما كان أصلها . فاللغة بالنسبة له ، عنصر محايد ، فضلاً عن أنها سائفة ومزينة ، تسمح له بأن يركز الاهتمام على محتوياته المادية نفسها من عناصر آسرة ، ملفقة ، مؤثرة وذات أهمية خارجياً .

في هذا الاتجاه تطور نثر العرض داخل رواية الفروسية ، إلى أن أدرك ذروته في رواية « أماديس »^(١٥) ، ثم في الرواية الرعوية . لكنه ، وهو على الطريق ، اغتنى بمظاهر جديدة وهامة سمحت له بالاقتراب من الأسلوب الروائى الحقيقي ، وبتحديد الخط الأسلوبى الأول الذي هو خط جوهرى داخل الرواية الأوربية المتطورة . والحق ، أن هذا الخط ليس هو الموضوع الذي سيتم فيه ، انطلاقاً من الرواية ، الجمع العضوي للغة بالمادة وتأويلهما ، بل تحقق ذلك داخل إطار الخط الثانى ، وداخل أسلوبه الذي يعرف نوابه وينسحقها ، وهي الطريق التي أصبحت أكثر أهمية وإنتاجاً في تاريخ الرواية الأوربية .

وبينا كان يتطور نثر العرض ، تشيدت مقولة خاصة ، مُثَبِّتة ، هي مقولة « أدبية اللغة » أو بالأحرى (بتعبير أقرب إلى مفهومنا البدئى) ، « تنبيل اللغة » . وليست هذه مقولة أسلوبية بالمعنى الدقيق ، لأنها ليست مُسندة بأي مقتضى لازم ، محدد وجوهري بالنسبة للفن وللأجناس الأدبية ، وليست ، كذلك ، مقولة لسائبة تستطيع أن تمزق اللغة الأدبية بوصفها وحدة لطوية محددة اجتماعياً . إن مقولة « الأدبية » والتنبيل تقع على الحدود بين المقتضيات الضرورية والتقديرية الأسلوبية ، وبين المعانية والضبط اللسانيين (أي التأكد من ملائمة شكل معين لهجة محددة ، ومعاينة دقتها اللسانية) .

وفي لغات مختلفة وخلال فترات متباعدة ، نجد أن هذه المقولة العامة « لغة أدبية » (مثل مقولة « خارج الأجناس التصويرية ») ، تمتلئ بمحتويات ملموسة متنوعة ، وتأخذ معاني مختلفة سواء في التاريخ الأدبى أو في تاريخ اللغة الأدبية . لكن دائماً وفي كل مكان ، يكون شعاع فعلها هو لغة الكلام في بيئة متعلمة ومثقفة (في حالتنا ، لغة كلام جميع أعضاء « مجتمع مُتميز ») ، إنه اللغة الرسائلية المستعملة في الأجناس المألوفة والنصف - أدبية (الرسائل ، المذكرات الخاصة) ، وهو أيضاً [أي شعاع فعل اللغة الأدبية] لغة الأجناس التصويرية الاجتماعية الإيديولوجية (الخطب المملة من كل نوع ، الاستطرادات ، الأوصاف ، المقالات ، الخ) ، وأخيراً ، جميع أجناس الفن الأدبى الثورية وبخاصة الرواية . وتعبير آخر فإن هذه المقولة تزعم أنها تنظم مجال اللغة الأدبية والمألوفة (بالمعنى اللهجوى) الذي لا تنظمه الأجناس التصويرية الدقيقة التي تكونت من قبل بمقتضياتها المحددة والمتغيرة تجاه لغتها . وواضح أن مقولة الأدبية العامة لا مكان لها في الشعر والملمحة والتراجيديات . إنها تُقنن التعدد اللغوى المتكلم به والرسائل ، الذي يستمر ، من كل جهة ، الأجناس الشعرية

المستقرة ، الدقيقة ، التي لا يمكن لمقتضياتها الضرورية ، في أية حالة ، أن تطبق على لغة الكلام أو على اللغة الرسائية المستعملة ^(١٦) . إنها تهدف إلى تنظيم ذلك التعدد اللغوي ، وإلى أن تتركس وتقتن ، من أجله ، أسلوباً لفظياً معيناً .

لنكرر القول : يمكن للمضمون الملموس لمقولة « أدبية اللغة » بما هي عليه ، والتي هي مقولة خارج الأجناس التعبيرية ، أن تكون متنوعة إلى ما لا نهاية ومحددة وملموسة على وجه التقريب . إنها تستطيع أن تعتمد على نوايا إيديولوجية متنوعة من الناحية الثقافية ، وأن تبرز ذاتها بمصالحها وقيمها المختلفة : مثلاً ، الحفاظ على الطابع المغلق لمجتمع محظوظ (لغة ومرتبط متميز) ، حماية المصالح القومية المحلية ، أو مثلاً ضمان تفوق اللهجة التوسكانية في اللغة الأدبية الإيطالية ، أو الحفاظ على المركزية السياسية الثقافية مثلما كان عليه الحال بفرنسا خلال القرن الثامن عشر . فضلاً عن ذلك ، يمكن لهذه المقولة أن تتوفر على « منجزين » ملموسين مختلفين : نحو أكاديمي ، مدرسة ، صالونات ، تيارات أدبية ، أجناس تعبيرية معينة ، وهلم جرا ... بالإضافة إلى ذلك ، يمكن لهذه المقولة أن تنزع نحو حدودها اللفظية ، أي نحو الدقة اللفظية : وفي هذه الحالة تنعم إلى أقصى حد ، لكنها ، بالمقابل ، تفقد تقريباً كل لونها الإيديولوجي ووضوحه (مع تقديم تبرير لموقعها : « ذلك هو روح اللغة » ، « هذا فرنسي ») ، وتستطيع ، بالمقابل أن تنزع نحو حدودها الأسلوبية ، وعندئذ يتجسد مضمونها إيديولوجياً كذلك ، ويكتسب تحديداً دلالياً معيناً ، غريباً وتعبيرياً ، وتضفي مقتضياتها الضرورية على المتكلم والكاتب صفات مميزة على نحو ما ، وفي تلك الحالة يبرر المضمون نفسه على هذا النحو : « هكنا يجب أن يفكر ويتكلم ويكتب رجل متميز » (أو « كل رجل رقيق وحساس » الخ) . في هذه الحالة الأخيرة ، تمارس الأدبية التي تنظم أجناس الحياة العملية والجارية (المهادنات ، المراسلات ، الصحف) تأثيراً قوياً ، وأحياناً عميقاً ، على الفكر التطبيقي ، بل على أسلوب الحياة ذاته ، وتحلق « أفراداً أديبين » و« أفعالاً أدبية » . وأخيراً ، فإن درجة فعالية هذه المقولة وأهميتها التاريخية بالنسبة لتاريخ اللغة الأدبية ، يمكن أن تتباين ، يمكنها أن تكون جد هامة مثلما كانت عليه في فرنسا خلال القرنين السابع والثامن عشر ، أو أن تكون تافهة : كما في بعض الفترات ، حيث اكتسح التعدد اللغوي (بل واللهجوي) حتى الأجناس الشعرية الكبرى . ومن الواضح أن درجات تلك الفعالية التاريخية وطابعها ، يتوقفان على مضمون المقولة ، وعلى صلابه واستقرار السلطة الثقافية والسياسية التي تعتمد عليها .

إننا لن نتناول إلا عَرَضاً هذه المقولة ذات الأهمية الكبيرة والتي هي « الأدبية العامة للغة » . وما يهمنا هو دلالاتها ، لا بالنسبة للأدب في عمومها ، أو لتاريخ اللغة الأدبية ، وإنما بالنسبة لتاريخ الأسلوب الروائي وحده . ففي هذه المسألة ، تكتسب هذه المقولة أهمية كبيرة : مباشرة ، بالنسبة لروايات الخط الأسلوب الأول ، وغير مباشرة بالنسبة لروايات الخط الثاني .

تزعم روايات الخط الأول أنها تنظم وترتب أسلوبيا ، التعدد اللغوي للغة الكلام وللأجناس الرسائية الجارية ، والنصف - أدبية . وهذا يحدد إلى حد كبير علاقتها بالتعدد اللغوي . أما روايات

الخط الثاني ، فإنها تحول تلك اللغة المستعملة والأدبية المنظمة « والمتبلة » ، لتجعل منها مادة بناء راجحة في عملية تسميقها الخاص ، كما تجعل من أولئك الذين يستخدمون تلك اللغة - « الشخصيات الأدبية » - بأفكارهم وه أفعالهم الأدبية » ، تجعل منهم شخصوها الأساسية .

إننا لانتطيع أن نفهم الجوهر الأسلوبي لخط الرواية الأول ، إذا لم ندخل في الاعتبار حدثاً هاماً : وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات بلغة الكلام ، وبالأجناس التعبيرية في الحياة الجارية وفي العادات . إن خطاب الرواية يتشيد داخل تفاعل مستمر مع خطاب الحياة الجارية . ورواية الفروسية الثرية تعارض التعدد اللغوي « الوضع » ، « المبتذل » في جميع مجالات الحياة ، ولكي توازنه ، فإنها تبرز خطابها المؤمل ، المنبل على نحو خاص . والخطاب « المبتذل » ، الخارج - الأدبي ، هو خطاب مشبع بالنوايا الوضيعة ، وبالتعابير الخشنة المسرفة في السوقية ، المقلدة بتداعيات بذيفة ، داعة ، ولذلك فإنه يحتفظ بأثر من سيقات مربية . ورواية الفروسية تعارضه بخطابها المرتبط فقط بالأفكار الرفيعة والنبيلة ، والذي يستحضر سياقات سامية ، تاريخية وأدبية ، عالمة . فضلاً عن ذلك ، فإن هذا الخطاب ، المنبل على هذا النحو ، يستطيع ، خلافاً للغة الشعرية ، أن يعوض اللغة المبتذلة للمحادثات والرسائل والأجناس التعبيرية المألوفة الأخرى ، تماماً مثلما تعوض التورية تعبيراً خشناً ، لأنه خطاب يسعى إلى التوجه نحو الفلكل نفسه الذي تتحرك داخله لغة الحياة .

وبذلك تصبح رواية الفروسية وسيلة لنقل مقولة أدبية اللغة ، المستقلة عن الأجناس . إنها تدعى القدرة على فرض معاييرها على اللغة الجارية . وعلى تلقين الأسلوب الجميل والنيرة الجيدة ، وكذلك طريقة التحدث في المجتمع ، وكتابة رسالة ، وهكذا دواليك . وقد كان تأثير رواية أماديس هاماً بكيفية استثنائية في هذا المضمار ، فنشرت كتب خاصة من نوع « كنز أماديس » ، وه كتاب « الإطراعات » ، ومجاميع لتلذذ المحادثات ، والرسائل ، والخطب ، الخ .. المستخرجة من الرواية ، وهي كتب انتشرت على نطاق واسع ، وأثرت تأثيراً قوياً على امتداد القرن السابع عشر . لقد قدمت رواية الفروسية كلاً لجميع المواقف والطوارئ الممكنة ، وعارضت في كل مكان ، الكلام المبتذل ذا الاختيارات الخشنة .

ويقدم لنا سوفاتيس تشخيصاً أدبياً عبقرياً عن لقاءات بين الخطاب المنبل بواسطة رواية الفروسية . وبين الخطاب المبتذل ، وهي لقاءات في جميع المواقف لها أهميتها بالنسبة للرواية وللحياة على السواء . ويظهر القصد الجنبالي للغة المنبلة أمام التعدد اللغوي ، داخل دونكيشوت ، في حوارات سانشو ، وحوارات ناطقين آخرين باسم الواقع اليومي الخشن التعدد اللغة ، وأيضاً في دينامية الموضوع . إن الصوغ الحوارية الداخلي الكامن ، القائم داخل اللغة النبيلة ، قد وقع هنا تخيينه وإضاءته (في حوارات الموضوع وديناميته) ، إلا أنه ، مثل كل صوغ حوارية حقيقي للغة ، لا ينضب معينه تماماً ، ولا ينتهي نهاية سيقية .

وبالنسبة للخطاب الشعري ، بمناه الضيق ، فإن مثل هذه العلاقة بالتعدد اللغوي الخارج - أدبي ، هي علاقة مستبعدة . فالخطاب الشعري بما هو عليه ، متعذر ومستحيل في مواقف عادية

وضمن الأجناس التعبيرية المألوفة . إنه لا يستطيع حتى أن يعارض مباشرة التعدد اللغوي لأنه لن تكون هناك أية أرض مشتركة بينهما . صحيح أنه يستطيع أن يؤثر في الأجناس التعبيرية المألوفة ، بل وفي لغة الكلام ، لكن فقط بطريقة غير مباشرة .

ولكى تنجز رواية الفروسية الثرية مهمتها في التنظيم الأسلوبي للغة المستعملة فإن عليها ، بطبيعة الحال ، أن تدخل إلى بنيتها كل تعدد الأجناس الإيديولوجية ، وضمن - الأدبية والأجناس التداولية . إن رواية الفروسية تماماً مثل رواية السفسطائين ، تمثل موسوعة شبه كاملة عن أجناس عصرها التعبيرية . فبنية الأجناس التعبيرية المتخللة كلها ، كانت قد اكتملت واستقلت : فكان بإمكانها إذن أن تنفصل بسهولة عن الرواية وأن تنتصب على انفراد ، بوصفها نماذج . طبعاً أن أسلوب الرواية كان ، حسب الجنس التعبيري المدخل إليها ، يختلف قليلاً نتيجة لذلك (إذ لا يستجيب سوى لحد أدنى من مقتضيات الجنس التعبيري الضرورية) ، لكن ، بالنسبة للجوهر ، كان يظل موحد الطابع . أما بالنسبة للغات في المعنى الدقيق لتلك الأجناس المدخلة ، فليس هناك ما يقال : فعبر ذلك التنوع كله للأجناس المتخللة ، تتمطى بطريقة موحدة ، اللغة المنبلة نفسها .

إن وحدة أو بتعبير أدق ، تماثل هذه اللغة المنبلة لا يمكن أن يكتفي بذاته : إنه تماثل جدلي وتجريدي . ويوجد في أصل تكوينه ، موقف نبيل معين تجاه الواقع الوضع . لكن وحدة هذا الموقف النبيل ووفائه لذاته قد دُفِعَ في مقابلهما ثمن من التجريد الجدلي ، لذلك فإنهما جامدان ، ثابتان وصغروان . بالإضافة إلى ذلك لا يمكن للمسألة أن تكون على غير ماهي عليه نظراً للضلال الاجتماعي وانعدام أى أساس إيديولوجي في تلك الروايات . إن المنظور الفكري والتعبيري لهذا الخطاب الروائي ليس هو المنظور المتغير الحارِب نحو لا نهائية الواقع لدى إنسان حي متحرك وإنما هو مثل منظور متجمد لإنسان يحول أن يحتفظ دائماً بالوضعية الثابتة نفسها ، والذي قد يتحرك ، لا لكي يرى ، وإنما على العكس ، لكي يُعرض عما هو أمامه فلا يلاحظ شيئاً ، ولكي يستغرق داخل ذاته ، إنه منظور مملوء ، لا بالأشياء الحقيقية ، بل بالتذكرات اللفظية للأشياء ، وبالصورة الأدبية المجاورة بطريقة جدالية للتعدد اللغوي الحشن الموجود في العالم القائم ، والمنظفة بعناية من جميع التناقضات الممكنة ، الخشنة والمعهود .

ونجد ممثلي الخط الأسلوبي الثاني (رابليه ، فيشارت ، سيرفانتيس وآخرين) ، يحولون بطريقة بارودية هذا النهج في التجريد ، ناشرين ، خلال مقارناتهم ، متتالية من التناقضات الخشنة عن قصد ، والتي تخفض الأشياء المقارنة إلى مستوى اليومي الوضع والثري ، معطمة بذلك الخطبة الأدبية الرفيعة المحصل عليها نتيجة لتجريد جدلي . ومن ثم فإن التعدد اللغوي يتنمى هنا ، من حرمانه ممارسة التأثير عن طريق اللجوء إلى التجريد (تراجع في هذه النقطة خطابات سانشوبانسا) (١٧) .

وبالنسبة للخط الأسلوبي الثاني ، فإن لغة رواية الفروسية المنبلة ، بتجريدها الجدلي ، تصير فقط أحد المساهمين في حوار اللغات ، وصورة عادية للغة (صورة تناولها سيرفانتيس بالطريقة الأكثر عمقا واكتثالا) - وهي صورة قابلة لأن تقوم ، بموارها الداخلي ، نوايا الكاتب الجديدة . إنها

وحالي بداية القرن السابع عشر ، أخذ الخط الأسلوبى الأول للرواية يتغير بعض الشيء : ذلك أن قوى تاريخية حقيقية بدأت تستخدم أمثلة الأسلوب الروائى وإغراقه في الجدل التجريدي من أجل تحقيق مهام جدالية ودفاعية أكثر تعقيداً . وسرعان ما تخلى الضلال الاجتماعى لدى الرومانسية الفروسية ، عن مكانه للاتجاه الواضح ، الاجتماعى والسياسى ، لدى الرواية الباروكية .

ومن قبل ، كان للرواية الرعوية إدراك مختلف تماماً للمدّتها ، وبدأت توجه أساليبها بطريقة مغايرة . ولا يتعلق الأمر بمعالجة أدبية أكثر حرية وحسب ، أمام المادة (١٨) ، بل بتحويل للوظائف نفسها . ويمكن القول إجمالاً : إننا لم نعد ندخل إلى المادة الأجنبية للهروب من الواقع المعاصر ، وإنما ندفع فيها ذلك الواقع ، وتشخص بأفئسنا داخله . لقد بدأت العلاقة الرومانسية بمادة البناء تتغير من النقيض إلى النقيض ، وتصير باروكية . وتم اكتشاف صيغة جديدة للعلاقة مع المادة ، صيغة استعمال جديدة نغدها ، دائماً بكيفية إجمالية ، على أنها بمثابة إخفاء للواقع المحيط داخل مادة أجنبية ، وبمناة تنكر فريد مضاف للبطولة (١٩) . إن الفترة تترك نفسها بطريقة قوية ، مرتفعة ، وتلجأ إلى مادة أجنبية متعددة للتعبير عن الذات وتشخيصها . وهذا الإحساس الجديد بالمادة وهذه الصيغة لتطبيقها لم يكونا سوى في بدايتهما داخل الرواية الرعوية ، إنما لم يكتسبا بعد مدى كبيراً ، ولم تتركز داخلهما بعد القوى التاريخية للعصر . هناك عنصر تأكيد ذاتي حميمي وغنائى يسود تلك الروايات داخل غرفة المخلوعة العدد .

وفي الرواية الباروكية التاريخية - البطولية ، تنتشر وتتحقق تماماً الصيغة الجديدة لاستعمال مادة البناء . فالعصر ينطلق بشراهة نحو البحث عن مادة تضم بطولة العصور والقارات والثقافات كلها ، وبدأ وعي قوي بالذات يستشعر القدرة على أن يستثمر نفسه داخل أية مادة لها توتر بطولي مهما يكن العالم الثقافى والإيديولوجي الذي تأتى منه . وكل إغرائية تصير مرغوباً فيها . وأصبح باتوس الرواية الباروكية يستمد عناصره من الرغبة في الوجود والتحقق داخل ماهو أجنبى ، ومن إضفاء البطولة على الذات ومعركتها من خلال مادة بناء أجنبية . وقد أفادت المادة الشرقية في هذا البناء ، بالقدر الذي أفادت به المادة القديمة أو مادة العصور الوسطى . ودخل مفهوم العالم الباروكي باستقطاباته وبالتوتر القوي لوحده المتناقضة ، إلى المادة التاريخية وطرده كل أثر للاستقلال والمقاومة الداخلىين القائمين في العالم الثقافى الأجنبى خالق تلك المادة ، وصار هو الغلاف الخارجى والمؤسب لمضمونها (٢٠) .

إن الدلالة التاريخية للرواية الباروكية ذات أهمية استثنائية ، إذ نجد تقريباً أن جميع مغايرات رواية الأزمنة الجديدة تستمد منها ، تكوينياً ، أصلها . فالرواية الباروكية بوصفها واردة لمجموع تطور الرواية السابق ، وباستعمالها الواسع لذلك الإرث (رواية السفسطائين ، أماديس ، الرواية الرعوية) ، عرفت كيف تجمع لديها كل الملامح التي كانت تمثل منزلة وكأنها مغايرات مستقلة : رواية المشكلات ، رواية المغامرات ، الرواية التاريخية ، والنفسية ، والاجتماعية . كانت الرواية

الباروكية تصير بالنسبة للأزمة الآتية ، موسوعة للمدة البناء : التيمات والمواقف الروائية ، طروحات الموضوع وحججه . ومعظم تيمات رواية الأزمة الجديدة التي تظهرها الدراسة المقارنة وكان لها أصلاً قديماً أو شريعاً ، كانت تدخل هنا ، بواسطة الرواية الباروكية ، وتكاد جميع الدراسات المتصلة بالبحث عن الأصول تقودنا بطريقة مباشرة إلى الرواية الباروكية ، ثم بعدها فقط تأتي مصادر قروسطوية وقديمة (وبعد ذلك بكثير ، مصادر شرقية) .

لقد سميت الرواية الباروكية ، بحق رواية « اختبارات » . وفي هذا الصدد تقدم نفسها وكأنها إكمال لرواية السفطائين التي هي أيضاً رواية اختبارات (اختبار وفاء العاشقين المفضولين وغفتم) . لكن في الرواية الباروكية ، يكون اختبار بطولة البطل ووفائه وفضائله العديدة ، منصهرها بطريقة أكثر عضوية ، وذلك بفضل مادة فخيمة ومتنوعة إلى مالانهاية .

كل شيء هنا ، حجر محك ، ووسيلة لاختبار جميع جوانب البطل وصفاته التي يتطلبها المثل الأعلى البطولي الباروكي . وتنظم المادة بطريقة جدية وصلبة من حول فكرة الاختبار . عند هذه الفكرة وعند أفكار أخرى منظمة أيضاً للجنس الروائي ، يتحمم علينا أن نتوقف وقفة خاصة .

لعل لفكرة اختبار البطل واختبار كلامه ، هي الفكرة المنظمة ، الجوهرية ، للرواية والتي تميزها جنرياً عن المحكي الملحمي : فالبطل الملحمي يضع نفسه ، منذ البدء ، خارج كل اختبار . ففي عالم ملحمي ، من غير المعقول الشك في بطولة البطل .

وننتج فكرة الاختبار ، تنظيم المادة الروائية حول البطل بكيفية عميقة وجوهرية . لكن مضمون هذه الفكرة ذاته ، يمكن أن يتغير بطريقة دامغة ، بحسب الفترات والفئات الاجتماعية المختلفة . ف « الاختبار » ، وقد تكون انطلاقاً من دراسة بلاغيس « مدرسة السفطائين الثانية » للذمة وأحوال الضمير ، اتخذ ، في الرواية السفطائية ، طابعاً شكلياً وخارجياً ، خشناً (لا وجود مطلقاً للعنصر النفسي والأخلاقي في هذا النوع من الرواية) . وكان الأمر على خلاف ذلك في سير المسيحية البدائية ، وفي حياة القديسين والاعترافات الأوتوبوغرافية ، حيث فكرة الاختبار مُتحدة ، عادة بفكرة الأزمة والتجند (وكانت هذه هي الأشكال الجنينية لرواية الاختبارات ، والمغامرات والاعترافات) . والفكرة المسيحية عن الاستشهلاء (اختبار الألم والموت) من جهة ، وفكرة الإغراء (اختبار الاشتهاء) من جهة ثانية ، أعطتنا مضموناً نوعياً لفكرة الاختبار المنظم للمادة في الأدب الضخم المتصل بحياة القديسين خلال المسيحية البدائية ثم في العصر الوسيط^(٢١) . وهناك مغاير آخر لفكرة الاختبار ، ينظم مادة رواية القروسية الكلاسيكية الشعرية التي تجمع على السواء ، تقدرات اختبارات الرواية الإغريقية (الوفاء في الحب ، الشجاعة) ، وتقدرات السيرة المسيحية (الآلام والإغراءات) . والفكرة نفسها ، لكن أكثر ضعفاً وتهتماً ، توجه رواية القروسية النثرية ، غير أنها تفعل ذلك بضعف وسطحية ، بلون النفاذ إلى عمق المادة . وأخيراً ، في الرواية الباروكية ، تُوحّد فكرة الاختبار مادةً بنائها الأكثر فخامة وتنافراً ، بفضل تركيبها التين إلى أبعد حد .

وخلال تطور الرواية اللاحق ، احتفظت فكرة الاختبار بدلائلها التنظيمية الهامة ، مختبة ، بحسب الفترة ، بمضامين إيديولوجية متنوعة . ومع ذلك ، ظلت الروابط مع التقاليد قائمة ، لكن أحيانا يسود هذا الخط ، وطوراً يسود الخط الآخر (خط تقليدي ، قديم ، قديم ، باروكي) .

هناك مغاير خاص ، وجد منتشر في رواية القرن التاسع عشر ، وهو مغاير اختبار النداء الباطني ، والعبقرية ، والاصطفاء . ويرتبط بهذا النوع من الاختبار ، قبل كل شيء ، نموذج « المصطفى » الرومانسي ، الذي اختبرته الحياة . ثم هناك بعد ذلك ، مغاير جد هام لـ « الاصطفاء » يُجسده في الرواية الفرنسية الوصوليون خلال عهد نابليون (أبطال ستاندال وبلزاك) . وعند زولا ، يصبح الاختبار هو الاستعداد للعيش ، والصحة الفيزيائية ، وملكة الإنسان في التكيف . وهو ينظم مادة رواياته مثل عملية اختبار القيمة المطلقة ، البيولوجية ، للشخصيات (مع نتيجة سلبية) . تنوع آخر : كثيراً ما يرتبط اختبار العبقرية باختبار مواز هو الاستعداد للعيش عند الفنان . وهناك مغايرات أخرى في القرن ١٩ : اختبار الشخصية القوية المعارضة للجماعة ، لهذا السبب أو ذاك ، والمتطلعة إلى الاستقلال وإلى العزلة المتكبرة ، أو الطامعة إلى تقلد دور الرئيس المعين . ثم نجد اختبار المصلح الأخلاقي أو اللا أخلاقي ، والاختبار النيتشوي (نسبة إلى نيتشه) ، واختبار المرأة المتحررة ، الخ . وجميعها أفكار منظمّة جدّ منتشرة في الرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين^(٢٢) . وهناك مغاير بلرز في الرواية الروسية حيث يُختبر « الذكي » في إستعداداته الاجتماعي وقيمه غير المحدودة (تنمية « الإنسان الزائد ») . وتنقسم هذه الرواية ، بدورها ، إلى مغايرات تابعة منذ بوشكين حتى ظهور اختبار « الذكي » على يد الثورة .

وتكتسب فكرة الاختبار دلالة كبيرة في رواية المغامرات الخالصة . وتتحلّل إنتاجها خارجياً في أنها تُتيح الجمع عضوياً بين مغامرات عنيفة ومتنوعة ، مع إشكالية عميقة وبسيكولوجية معقدة . ويتوقف كل شيء على العمق الإيديولوجي للمناسبة وللتقدم الاجتماعي - التاريخي لفكرة الاختبار التي تنظم الرواية . وتبعاً لهذه الصفات ، تدرك الرواية الامتلاء ، والانساع ، والعمق في أعلى درجات الإمكانيات التي يسمح بها الجنس الروائي . وكثيراً ما تُقلّص رواية المغامرات الخالصة إمكانيات الجنس الروائي إلى ما يقرب من حدّها الأقصى . غير أن الموضوع « العاري » ، والمغامرة « العارية » لا يستطيعان أبداً أن يصيرا قوى مُنظّمة للرواية . على العكس ، سنعرّح دوماً ، في كل موضوع ، وفي كل مغامرة ، على بصمات فكرة هي التي نظمتهما وشيّدت مجموع الموضوع المطروح ، وأضفت عليه الحياة والروح ، ولكنها تجرّدت ، فيما بعد ، عن قوتها الإيديولوجية ولم تعد تعيش إلا بصعوبة كبيرة . وفي غالب الأحيان ، يكون موضوع رواية المغامرات منظماً على أساس فكرة (آفة) لاختبار البطل ، لكن ذلك لا يحصل دائماً ...

وتتوفر رواية المغامرات الأوربية الجديدة على مصدرين متباينين جوهرياً . أحد نماذجها يقود إلى رواية الاختبارات الباروكية الكبرى (نموذج سائد في رواية المغامرات) ، والآخر يسلمنا إلى « جيل

بلاس ، *gil Blas* ثم إلى « لازاريلو *Lazarillo* » (٢٣) ، أي أنه نموذج متصل بـ « الرواية الشطارية » . وفي العصور القديمة ، نجد هذين النموذجين يمثلان برواية السفسطائين من جهة ، ورواية « بيترون » من جهة ثانية . والنموذج الأول الأساسي لرواية المغامرات منظم ، مثل الرواية الباروكية ، بشكل أو آخر من أشكال فكرة الاختبار التي تذبل أهدولوجياً ، وتنفذ خراجية في هذا النموذج . ومع ذلك فإن رواية هذا النموذج أكثر غنى وتعقيداً ، ولا ترفض كلية التعبير عن إشكالية معينة وبسيكولوجيا معينة : تتعرف دائماً فيها على التسبب المتسلسل للرواية الباروكية – أما ديس ، رواية الفروسية ، وقبل ذلك ، المحكي للمحمي ، والسورة المسيحية والرواية الإغريقية (٢٤) .

ونظير هذا نجده في رواية المغامرات الأنجليزية والأمريكية (دلفو ، لويس ، رادكليف ، فالبول ، فانمور كوبر ، جاك لندن ، إلخ) ، وأيضاً في المغامرات الأساسية لرواية المغامرات والمسلسلات الفرنسية . ونلاحظ ، في غالب الأحيان ، خليطاً من النموذجين ، ألا أن الأول (رواية الاختبارات) هو الذي يسود بوصفه مبدأ منظماً للمجموع ، وذلك لكونه هو الأكثر قوة . إن الحمرة الباروكية لرواية المغامرات ، جذ فاعلة : فحتى في بنية الرواية المتسلسلة الأكثر انخفاضاً في القيمة ، نكتشف مظاهر تقودنا ، عبر الرواية الباروكية ورواية أماديس ، إلى أشكال من السورة الذاتية المسيحية البدائية ، وإلى أوتوبوغرافيات العالم اللاتيني – الإغريقي وأساطيره . نظير هذه الرواية ، مثل *روكاهول* الشهيرة لبونسون دي تيراي ، تكتظ بالتذكرات المفرطة في القدم . وفي أساس بنيتها تتراءى أشكال رواية الاختبارات الإغريقية – اللاتينية ، بأزمتها وتجلدها . (عند أبوليوس في روايته *الجمش الذهبية* ، وفي الأساطير المسيحية البدائية ، نجد فكرة المذنب المكفر عن خطياه) . ونجد في *روكاهول* عدداً من الملامح التي تقودنا ، عبر الرواية الباروكية ، إلى أماديس ، وإلى ما قبلها ، نحو رواية الفروسية الشعرية . ونكتشف أيضاً حضور عناصر من النموذج الثاني (*لازاريلو* ، و *جبل بلاس*) ، لكن الروح الباروكية ، بطبيعة الحال ، هي التي تهيمن .

لنتحدث قليلاً عن دوستوفسكي . فرواياته هي روايات اختبار ، مشحونة بقوة ومثانة . ودون أن نلامس ، إجمالاً ، مضمون المفهوم الأصل للاختبار ، والموجود في أساس بنية رواياته ، نتوقف ، باقتضاب ، عند التقاليد التاريخية التي تركت بصمتها على تلك الروايات . لقد كان دوستوفسكي متصلاً بالرواية الباروكية من خلال أربع طرق : « رواية الإثارة الأنجليزية » (لويس ، رادكليف ، فالبول) ، والرواية الفرنسية الاجتماعية – المغامرة التي تصور الحضيض (أوجين سو) ، ورواية الاختبارات لبزك ، وأخيراً ، الرومانسية الألمانية (أساساً بواسطة هوفمان) . لكن فضلاً عن ذلك ، كان دوستوفسكي ، عن طريق الديانة الأورثوذكسية ، متصلاً مباشرة بأدب القداة والأساطير المسيحية ومالها من مفهوم خصوصي للاختبار . وهنا هو ما حدّد عنده الخليط العضوي المكوّن من المغامرة ، والاعتراف والإشكالية ، والقداة ، والأزمات والافتداعات ، وبعبارة أخرى ، المكوّن من مجموع تركّب رواية الاختبارات اللاتينية – الإغريقية (بالقلتر الذي نستطيع أن نحكم على ذلك من خلال أبوليوس ، ومن خلال ما نعرفه عن بعض السير الذاتية

القديمة ، والأساطير المسيحية المتصلة بالقدسين) .

إن الدراسات المتصلة بالرواية الباروكية ، والمشتتة على مادة غزيرة عن التطور السابق لهذا الجنس الروائي ، هي من أهم الدراسات اللازمة لفهم المغايرت الأساسية لرواية العصور الحديثة الأخيرة . وتكاد الطرق جميعها تؤدي ، بأوضح سبيل مباشر إلى الرواية الباروكية ، ومن ورائها ، إلى العصر الوسيط ، وإلى العالم اللاتيني - الهليني ثم إلى الشرق .

خلال القرن السابع عشر ، أعلن ويلاند ، وويتزل ، وبلانكينبورغ^(٢٦) ، ثم جوته والرومانسيون ، فكرة جديدة غدت بمثابة ثقلٍ مُوازن لرواية الاختبارات ، وهي : « رواية التكوين » ، وبخاصة ، « رواية التعلم » .

وليس لفكرة الاختبار علاقة بتكوين الإنسان وتدريبه . ففي بعض الحالات ، تمر بالأزمة ثم الإحياء ؟ لكنها لا تعرف مطلقاً التطور ، والصورورة ، والتكوين التدريجي للكائن البشري . إنها [رواية الاختبار] تنطلق من الإنسان « جاهزاً تماماً » وتخضع للاختبار انطلاقاً من مثل أعلى « جاهز تماماً » هو أيضاً . ورواية القروسية ، وخاصة الرواية الباروكية ، نموذجان في هذا الصدد ، أنهما يسلمان بوجود طابع نبيل ، فطري ، ثابت وجامد ، لدى الشخص . وتعارض رواية الأزمة الجديدة ذلك ، بوضعها في المقابل ، صمورة الإنسان من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، نوعاً من الثبات وعدم اكتمال الإنسان الحي ، مع مزيج من الطيبة والسوء ، من القوة والضعف . ذلك أن الحياة ، بتقلباتها ، لم تعد تُقيد في أن تكون حجر الأساس لشخصية مكتملة ووسيلة لاختبارها (أو ، في أحسن الحالات ، تفيد في أن تكون حافزاً لطبيعة تكوّنت وتحدّث من قبل) .

وفي الوقت الحاضر ، فإن الحياة بأحداثها ، مُصنّعة بفكرة الصمورة ، تبدو كأنها أرض للتجربة ، مدرسة ، وبيئة ، تصوغ وتكوّن ، لأول مرة ، طابع الشخصية ورؤيتها للعالم على السواء . ففكرة الصمورة والتربية ، تتيح تنظيم المادة من حول الشخصية بكيفية جديدة ، واكتشاف الجوانب التي لم يسبق مطلقاً أن عُرفت ، من تلك المادة .

إن فكرة التكوين والتعلم وفكرة الاختبار لا تتناقض فيما بينها داخل إطار رواية الأزمة الجديدة . على العكس ، تستطيع أن تتحدّ بعق وبطريقة عضوية ، ومعظم نماذج الرواية الأوربية الكبرى تصل بين هاتين الفكرتين ، وبخاصة في القرن التاسع عشر عندما صارت رواية الاختبار ورواية التكوين الخالصتين نادرتين بكيفية ملحوظة . وقبل ذلك جمعت رواية « بارزيفال » بين فكرة الاختبار (المهيمنة) وبين فكرة التكوين . ويمكن أن نقول نفس الشيء عن رواية التعلم الكلاسيكية ، مثل ويلهيلم ماستر ، حيث فكرة التربية (المتفوقة الآن) تتحد بفكرة الاختبار . ويتميز أيضاً نمط الرواية الأنجليزية الذي خلقه فيلدنغ ، وجزئياً ، ستيرن ، بضمّ هاتين الفكرتين وفقاً لنسبة متساوية تقريباً . وتأثير من هذين الروائيين ، ولّد النمط « القاري » لرواية التعلم التي يمثلها ويلاند ، وويتزل ، هيبيل ، وجان - بول . ففي هذا النمط ، يؤل اختبار المثالي والأصيل ، لا إلى فضحهما اللفظ ، بل إلى تحويلهما إلى رجال ذوي أفكار أكثر واقعية ، والحياة تُقديهما ، ليس كحجر أساس

وحسب ، وإنما بوصفها مدرسة . نشير أيضاً ، من بين المغايرات الأصلية لضمّ هذين المصطلحين من الرواية ، إلى رواية هنري الأخضر لكوتفريد كيلر^(٢٧) ، الذي جمع الفكرتين ، وإلى رواية جان كريستوف لرومان رولاند ، المبنية بطريقة مماثلة .

بطبيعة الحال ، لم يُستفد كل شيء مع رواية الاختبارات ورواية التكوين . ويمكن أن نشير إلى الأفكار المنظمة الجديدة تماماً ؛ التي أدخلتها الرواية البيوغرافية والسيرة الذاتية . فالبيوغرافيا ، مثل السيرة الذاتية ، قد شيدتا خلال تطورهما ، مُتتاليتان من الأشكال المحددة بأفكار خاصة ، مثل : « الشجاعة والفضيلة » أو أيضاً « الأعمال والأيام » ، « النجاح والإخفاق » ، وهي أساس تنظيم المادة البيوغرافية ، وهلمّ جرّاً ...

لنرجع إلى رواية الاختبارات الباروكية التي أبعدنا الاستطراد عنها . ما هي صيغة اللغة داخلها ، وما هي علاقتها بالتعدد اللغوي ؟

إن خطاب الرواية الباروكية هو خطاب مثير للانفعال ؛ وفيه نشأ (وأدرك نموّه اللا محدود) الباتوس الروائي ، المختلف كثيراً عن الباتوس الشعري : لقد أصبحت الرواية الباروكية مُستتبّةً لباتوس مؤثر نوعي ، في كل موضع وصلّه تأثيرها ، وحُوِّفَظَ فيه على تقاليدها ، وبالدرجة الأولى في رواية الاختبارات (ودخل عناصرها ذات النمط المختلط) .

ويتحدد الباتوس الباروكي المؤثر بالجدال والدفاع . إنه باتوس النثر الحساس لمقاومة الخطاب الأجنبي ووجهة نظره . إنه باتوس ، التعبير (التبرير - الذاتي) والاعمال . وليست الأمثلة المضيقّة للبطولة في الرواية الباروكية ، أمثلة ملحمة أبدأ . إنها ، مثلما هو الشأن في رواية الفروسية ، أمثلة تجريدية ، جدالية ، وبخاصة دفاعية . غير أنها على نقبض رواية الفروسية ، مشبعة إشباعاً عميقاً بإثارة الانفعال ، ومسندة بقوى ثقافية حقيقية واعية بذاتها . لتتوقف ، قليلاً ، عند فريدة هذا الباتوس الروائي .

إن الخطاب المثير للانفعال يتقدم بكتلته وكأنه مُستكيف تماماً بذاته وبموضوعه . ذلك أن المتكلم يتموضع داخله بدون مراعاة أية مسافة أو تقييد . ومن ثم فإن الخطاب المثير للانفعال يبدو كأنه خطاب قصديّ مباشرة .

ومع ذلك ، فإن الباتوس بعيد عن أن يكون دائماً على هذه الشاكلة ؛ إذ يمكن لخطابه أن يكون كذلك خطاباً اصطلاحياً ، بل مزدوجاً وكأنه ثنائي الصوت . وهذا ما نجد عليه ، تقريباً بكيفية حتمية ، باتوس الرواية لأنه هنا ، لا يتوفر ، ولا يستطع أن يتوفر ، على أي سند حقيقي ، ويتوجب عليه أن يبحث عنه داخل أجناس تعبيرية أخرى . إن الباتوس الروائي لا يملك كلماته الخاصة ، ويتحتم عليه أن يستعمل كلمات الآخرين . إن الباتوس الحقيقي الغوي هو الباتوس الشعري وحده لا غير .

ويستعيد الباتوس الروائي ، دائماً في الرواية ، جنساً تعبيرياً آخر يكون قد سبق أن فقد ، في شكله المباشر والخالص ، مجاله الحقيقي . وتتعد لغة الباتوس ، دوماً ، داخل الرواية وكأنها البديل عن جنس تعبري صار في غير المتناول خلال فترة معينة ، وبالنسبة لقوة اجتماعية معينة : إنها لغة مُبشِّر بدون منبر ، ولغة قاضي مخيف بدون سلطة قضائية وعقابية ، ولغة رسول بدون رسالة ، ولغة سياسي بدون سلطة سياسية ، ولغة مؤمن بدون كنيسة .. في كل مكان ، تكون لغة الباتوس مرتبطة بمقاصد وبأوضاع تدعو الكاتب في جذبتها ومنطقها ، غير أن عليه ، مع ذلك ، أن يعيد إنتاجها في خطابه بطريقة اصطلاحية . وجميع الأشكال المثيرة للانفعال ووسائل لغة الباتوس - المعجمية والتركييبية والتأليفية - قد التحمت بتلك المقاصد والأوضاع الدقيقة ، وهي كلها تخدم قوة منظمة ما ، وتستيعب بالنسبة للمتكلم ، تفويضاً للسلطة محمداً ومشيداً . إنه لا توجد ، في الباتوس لغة فردية خالصة لإنسان يكتب رواية : رغماً عنه ، يتحم عليه أن يصعد إلى المنبر ، وأن يتخذ وضعه المبشِّر والحاكم ... وليس هناك باتوس بلون تهديدات ، ولعنات ، ووعود ، وبركات ، الخ (٢٨) .

إننا لا نستطيع في خطاب مثير للانفعال ، أن نتقدم خطوة بدون أن نسبغ على أنفسنا نوعاً من السلطة ، والصف الاجتماعي ، والموقف ، الخ . وهذه هي « لغة » خطاب الباتوس المباشر داخل الرواية . ولأجل ذلك فإن الباتوس الحقيقي يخشى داخل الرواية (وداخل الأدب بصفة عامة) ذلك الخطاب المثير للانفعال ، المباشر ، ويظل ملتجئاً بموضوعه .

لقد وُلد وتكوّن خطاب الباتوس وطابعه التشخيصي ، داخل تشخيص مُوغل في القدم ، وارتبط عضويًا بمقولة الماضي التراتبية خلاقياً . وداخل منطقة للاتصال المألوف مع حالة غير مُنتهية ، لا يوجد مكان لتلك الأشكال من الباتوس : إنه ، حتماً ، يُحطم منطقة الاتصال (مثلاً ، عند جوجول) . وتفرض وضعية تراتبية عالية نفسها ، غير أنه يستحيل قيامها في مثل هذه المنطقة (ومن ثم منشأ التوتر والزيغ) .

ويرتبط الباتوس الدفاعي والجدالي للرواية الباروكية عضويًا ، بالفكرة الخالصة عن الباروك بوصفه اختياراً للفضيلة الفطرية والجامدة لدى البطل . وبالنسبة لكل ما هو جوهري ، لا توجد أية مسافة بين الشخصية والكاتب ، فالكتلة اللفظية الأساسية للرواية قد وضعت على مستوى واحد ، وبذلك فإنها توجد ، في جميع مظاهرها وبطريقة متاثلة ، متصلة بالتعدد اللغوي ، لكنها لا تدغم في تأليفها التركيبي وتتركه خالراً عنها .

إن الرواية الباروكية تجمع داخلها تعدد الاجناس المتخلله . وهي تهدف أيضاً إلى أن تكون موسوعة تضم مختلف مظاهر لغة عصرها الأدبية ، بل وجميع المعلومات والأخبار (الفلسفية ، والتاريخية ، والسياسية ، والجغرافية ، الخ) الممكنة والمتخيلة . ويمكن القول بأنها تُدرك حدود معرفة موسوعية خاصة بالخط الأسلوب الأول (٢٩) .

تنقسم الرواية الباروكية ، في تطورها اللاحق ، إلى فرعين (هما نفس فرعي تطور الخط الأول كله) : أحدهما امتداد لعصر البطولي - المغامر في الرواية الباروكية (لويس ، رادكليف ، فالبول ،

الخ (. والفرع الثاني هو الرواية المؤثرة - النفسية ، وخاصة الرواية الرسائلية في القرنين السابع والثامن عشر (مدام لافايت ، روسو ، ريشاردسون) . وعلينا أن نقول بضع كلمات عن هذه الرواية لأن أهميتها ، من الناحية الأسلوبية ، كانت جد عظيمة بالنسبة لتاريخ الرواية اللاحق .

وترتبط الرواية البسيكولوجية العاطفية ، تكوينياً ، بالرسائل اللمدجة في الرواية الباروكية وبياتوسها المحب الذي لم يكن سوى أحد مظاهر الباتوس الجدالي - الدفاعي في الرواية الباروكية ، وهو ، فضلاً عن ذلك ، مظهر ثانوي .

إن الخطاب المثير للانفعال ، شيء مختلف تماماً داخل الرواية النفسية العاطفية . إنه يصير ، فيها ، جميعاً ويستطيع ، وقد فقد المستوى السياسي والتاريخي الواسع الخاص بالرواية الباروكية ، أن يرتبط بتعليمية أخلاقية مشتركة ، على مستوى المجال الضيق للحياة العائلية الخاصة . إنه باتوس « داخل غرفة » . وفي الآن نفسه ، تتغير علائق اللغة الروائية بالتعدد اللغوي : إنها تتصام وتصبح أكثر مباشرة ، وتظهر في الواجهة الأولى الأجناس التعبيرية المألوفة : الرسائل ، المذكرات الخاصة ، الحوادث اليومية . وتُصبح النزعة التعليمية لهذا الباتوس العاطفي ، ملموسة ، وتنفذ حتى إلى تفصيل الحياة اليومية والعلائق الحميمة بين الناس ، وإلى حياة الشخص الواحد .

وعندئذ تتخلق المنطقة الخاصة ، القضائية - الزمنية ، للباتوس العاطفي « داخل غرفة » . إنها منطقة الرسائل والمذكرات الخصوصية . وتكون مناطق الاتصال والألفة (« الجوار ») مختلفة بحسب ما يتعلق به الأمر ، هل بالشارع أم بالبيت . من هذا المنظور يختلف القصر عن المنزل ، والمعبد (الكنيسة) عن المصلى البروتستانتي الخاص . ولا يتعلق الأمر بالدرجة ، وإنما بالتنظيم الخاص للفضاء . (من المفيد ، هنا ، عقد موازنات بين الهندسة المعمارية والرسم) .

وتوجد الرواية المؤثرة - العاطفية على اتصال ، في أي مكان ، بالتحوّل الجوهري للغة الأدبية في اتجاه اقترابها من لغة الكلام . ولكن هذه الأخيرة تنتظم ، هنا ، وتنضبط وفقاً لوجهة نظرها الأدبية ، فتصبح اللغة الوحيدة المستعملة في التعبير المباشر عن نوايا الكاتب ، وليس فقط إحدى لغات التعدد اللغوي المستعملة في تسقيع النوايا . إنها تعارض ، على السواء ، التعدد اللغوي الفوضوي والخنثن للحياة الجارية ، والأجناس الأدبية الكبرى المتيقة والأدبية اصطلاحياً ، وذلك بوصفها لغة وحيدة وحقيقية للأدب وللحياة ، مُتَكَيِّفة مع النوايا ومع التعبير البشري الأصليين .

وهذا المظهر المعارض للغة الأدبية القديمة وللأجناس الشعرية الكبرى التي تحافظ عليها ، يكتبني أهمية جوهرية بالنسبة للرواية العاطفية .

وتُعَارِضُ المواقفية ولغتها ، في آن ، التعدد اللغوي الوضيع ، الميتل ، للحياة الجارية ، والذي يتحتم تنظيمه وتثمينه ، وأيضاً التعدد اللغوي المزيف النبالة والأدبية ، الذي يَحْسُنُ فَصْحُهُ ورفضه . لكن هذا الاختيار بالنسبة للتعدد الأدبي هو اختيار جدالي ، فالأسلوب واللغة المرغوضان ليسا مُدْجِجَيْنِ في الرواية ، بل يظلان « خارجين » عنها مثل خلقتهما الحوارية .

وتتحدد المظاهر الجوهرية للأسلوب العاطفي ، تدقيقاً ، بهذه المعارضة للبأتوس العالي المضفي للبطولية ، والنمذجي بكيفية تجريدية . إن الأوصاف المفصلة ، والإبراز القصدي نفسه لتلك التفاصيل الثانوية ، البديئة ، اليومية ، وتوجيه التشخيص نحو التأثير المباشر للموضوع ، وأخيراً بأتوس الضعف المحروم من الدفاع وليس بأتوس القوة البطولية ، وكذلك التقليل المقصود لأفقر اختبارات الإنسان ومكانها ، إلى حد جعلهما علماً صغيراً (وفي أبعد حد ، غرفة) ، كل ذلك محدد بتعارض جدلي مع الأسلوب الأدبي المرفوض .

غير أن العواطفية ، لتعويض اصطلاح ما ، فإنها تخلق اصطلاحاً آخر بالدرجة نفسها من التجريد ، يعرض فقط عن مظاهر الواقع الأخرى . فيجد الخطاب نفسه ، وقد تئبل بباتوس عاطفي متطلع إلى تعويض خطاب الحياة الجارية المتئبل ، مضطراً للدخول في صراع حوارى يائس مع تعدد الأصوات الحقيقي للحياة ، ويَجِدُ نفسه أمام سوء تفاهم حوارى مُستعصي على الحل استصعاب خطاب أماديس المتئبل في مواقف رواية دونكشوت وحواراتها . إن الحوارية الأحادية الجانب المتولدة داخل الخطاب العاطفي ، تتحين داخل رواية الخط الأسلوبى الثاني حيث يتوفر الباتوس العاطفي على صدى بارودي وكأنه لغة من بين لغات أخرى ، وكأنه أيضاً أحد جوانب حوار اللغات من حول الإنسان والكون (٣٠) .

صحيح أن الخطاب المثير للانفعال المباشر لم يمت بموت الرواية الباروكية (بأتوس البطولة والرعب) ولا بموت العواطفية (بأتوس العواطف الحميمة) ؛ بل إنه استمر موجوداً بوصفه أحد المغايرت الأساسية لخطاب الكاتب المباشر ، أي من خلال تعبيره عن نواياه عاجلاً ومباشرة ، بدون تكسир أو حَرْف . استمر في الوجود ، لكنه لم يعد أساساً للأسلوب في أي مُقايير هام للرواية .

وحيثما ظهر الخطاب المثير للانفعال المباشر ، فإن طبيعته تظل ثابتة : فالتكلم (الكاتب) يتبنى الموقف الاصطلاحي للقاضي ، والمبشر ، والأستاذ الخ . ، أو أن خطابه يستدعي بكيفية جدالية الانطباع المباشر المُتلقى من الموضوع ومن الحياة ، وهو انطباع لاثشوشه أنه مسلمة إيديولوجية . وبين هذين الحدين يظهر خطاب الكاتب المباشر عند ليون تولستوي . وتتحدد خصائص هذا الخطاب عنده ، في جميع أعماله ، بالتعدد اللغوي (للأدب وللحياة) ، الذي يرتبط به الخطاب حوارياً (جدالياً أو تعليمياً) ؛ مثلاً تشخيص مباشر ، « تلقائي » ، يبدو كأنه « نزع للبطولة » ، جدالياً ، عن القوقاز ، وعن الحرب والمأثرة العسكرية ، بل وعن الطبيعة .

إن الذين ينكرون المظهر الفني للرواية ، ويُنزلون الخطاب الروائي إلى مرتبة تشخيص ينجزه خطاب بلاغي مَرِن في السطح وحسب ، ومزيف الشعرية ، إنما يستندون في إنكارهم ، إلى الخط الأسلوبى الأول للرواية ، وهو ما يبدو مُبرراً لتأكيداتهم عند أول وهلة . لانتاص من الإقرار بأن الخطاب الروائي ، داخل هذا الخطاب الأسلوبى الأول ، مهما نزع إلى بلوغ حد ، فإنه لا يحقق كائنة النوعي ، وكثيراً ما يتيه (لكن قلما يحدث ذلك) وسط بلاغة جوفاء ، أو شعرية ، مُزيفة . مع ذلك ، وحتى في إطار هذا الخط الأول ، فإن الخطاب الروائي أصيل بعمق ، ومتميز سواء عن

الخطاب البلاغي أو عن الخطاب الشعري . وتحدد أصالته بعلاقة حوارية غالبية مع التعدد اللغوي . وبالنسبة لخط الرواية الأول أيضاً ، فإن التنضيد الاجتماعي للغة ، داخل سريرة تطورها ، يبدو بوصفه أساساً للتنشيد الأسلوبي للخطاب . إن لغة الرواية تنشيد داخل فعل متبادل ، حوارى ، متواصل مع اللغات التي تحيط بها .

ويجد الشعر كذلك لغة مُنضّدة داخل سريرة تحوله الإيديولوجي المستمر ، بجدها منقسمة إلى لغات متنوعة . ويرى أن لغته الخاصة ، محاطة أيضاً بلغاتٍ وتعدد لغوي أدبي وخارج - أدبي . لكن الشعر الذي ينزع إلى أقصى درجة من الصفاء ، يعمل بلغته وكأنها لغة وحيدة ، وكأن ليس هناك ، خارجها ، أية تعددية للغات . إنه ينتصب كما لو كان وسط أرض لغته ، بدون أن يقترب من حدودها حيث سيجد نفسه ، حتماً ، في اتصال حوارى مع التعدد اللغوي ؛ ينتصب وسط أرضه ويخشى أن ينظر إلى ما وراء الحدود . وإذا تمّينَ عليه ، في فترات الأزمة اللسانية ، أن يتغير فإنه يُكرّم ، فوراً ، لغته الجديده بوصفها واحدة ووحيدة ، وكأنما لا توجد لغة أخرى .

إن النثر الروائى للخط الأسلوبي الأول يقف عند الحدود نفسها لِلغَتِيه ، وهو متصل ، حوارياً بالتعدد اللغوي المحيط به ، وينقل أصداء من ملاحه الرئيسية ، فهو ، إذن ، يساهم في حوار اللغات . إنه حريص على أن يُدركه ، تدقيقاً ، من خلال خلفية ذلك التعدد اللغوي ، لأن دلالته الأدبية تنكشف داخل الرابطة الحوارية مع ذلك التعدد . وخطابه هو تعبير عن وعي لساني مُنسَب بعمق ، بواسطة تنوع الأقوال واللغات .

إن اللغة الأدبية تمتلك ، بواسطة الرواية ، والأداة التي تُتاح لها أن تفهم كلية تعدديتها اللغوية . داخل الرواية ، وبواسطتها ، يصير التعدد اللغوي الذي هو تعدد في ذاته (en-soi) ، تعدداً لغوياً لذاته (Pour-soi) : فاللغات متصلة حوارياً ، وتبدأ تُوجَد بعضها بالنسبة للبعض (مثل ردود الحوار) . وبالضبط ، يعود الفضل للرواية في أنها جعلت اللغات تستضيء بالتبادل ، وصيرت اللغة الأدبية حواراً لِلغَات لتتعارف وتتفاهم فيما بينها .

إن روايات الخط الأسلوبي الأول تنبج نحو التعدد اللغوي من فوق إلى تحت : إنها « تتعطف » فتنزول ، إذا جاز التعبير (مع ملاحظة أن الرواية العاطفية تحتل وضعية خاصة بين التعدد اللغوي والأجناس التعبيرية الكبرى) . وعلى عكس ذلك ، تنبج روايات الخط الثاني من أسفل إلى أعلى : إنها تصعد من أعماق التعدد اللغوي نحو أعلى أفلاك اللغة الأدبية وتكتسحها . ووجهة نظر التعدد اللغوي عن الأدبية هي ، هنا ، نقطة انطلاق .

ومن الشائلي كثيراً ، خاصة عند بداية تطور ما ، أن نتحدث عن الخلاف الواضح ، الأصلي ، بين الخططين الأسلوبيين . فرواية الفروسية الكلاسيكية - كما أشرنا إلى ذلك من قبل - لا تندرج كلها ضمن أطر الخط الأول ، ورواية مثل « بارزيفال » هي بلا شك ، وفي وقت باكر ، نموذج بارز لرواية الخط الثاني .

ومع ذلك ، خلال التاريخ اللاحق للنثر الأوربي ، نجد أن الخطاب الثنائي الصوت تشيّد ، مثلما هو الشأن في العصور القديمة ، داخل أجناس ملحمة صغيرة - حكايات شعبية ، درامات نقدية ، أجناس بارودية بعيداً عن الطريق الكيرى لرواية الفروسية العليا . لكن هناك أثبتت النماذج الأساسية ، ومغايرات الخطاب الثنائي الصوت التي ستحدد فيما بعد أسلوب رواية الخط الثاني الكيرى : خطاب بارودي على جميع المستويات ، ومن كل التلوينات : الساخرة ، والمهزلية ، والسردية * الخ .

وهنا بالضبط ، على مستوى صغير (داخل الأجناس التعبيرية الدنيا ، وعلى مساحات المعارض والأسواق ، ومن خلال الأغاني وحكايات الشارع) تشيّدت طرائق البنية التي تسمح بتشخيص اللغة وربطها بوجه المتكلم ، وب « إظهارها » موضوعياً في الوقت نفسه مع الإنسان المتكلم ، ليس مطلقاً كلفة كونية ، لأشخصيّة ، وإنما بوصفها لغة مميّزة أو نموذجية ، اجتماعياً ، عن شخص معين - راهب ، فارس ، بائع ، فلاح ، قاتوني ... وكل خطاب له « مآلكه » - المعنى ، المتحيّز . إنه لا وجود لخطاب « غير مُتَمِّم لآخر » ، وبدون دلالة . تلك هي فلسفة خطاب السخرية الواقعية الشعبية الجديدة ، وفلسفة أجناس بارودية أو تهريجية دنيا ، أخرى . فضلاً عن ذلك فإن حساسية اللغة الموجودة في أساس تلك الأجناس ، مشبعة برؤية عميقة تجاه الكلام البشري بما هو عليه . فليس معناه المباشر ، الغيري ، المعبر ، هو ما يهم لفهم الخطاب (إن ذلك مجرد مظهر خادع) ، وإنما المهم استعماله الحقيقي المعنى دائماً بالمتكلم وهو استعمال محدّد بوضعية المتكلم (المهنة ، الطبقة ، الموقف الملموس) . إن المعنى الحقيقي للخطاب محدّد من جانب الذي يتكلم ، ومن طرف الظروف التي تجعله يتكلم . وكل دلالة مباشرة ، وكل تعبيرية مباشرة إنما هما كاذبتان ، خاصة عندما يتعلق الأمر بإثارة الانفعال .

هنا تنبأ تلك الارتياحية الجنزية في تسمين الخطاب المباشر وفي كل شيء جدي مباشر ، التي نحاذي نفّي مجموع إمكانية الخطاب المباشر غير الكاذب ، وهو النفي الذي سيحدد تعبيره الأكثر عمقاً عند فيون ، ورابليه ، وسوريل ، وسكارون ، وآخرين .

وهنا أيضاً تنبأ المقولة الحوارية الجديدة المتمثلة في الرد الحوارى اللفظي الفعّال ، على الكذب الباتوسي الذي لعب ، في تاريخ الرواية الأوربية (وليس فقط في تاريخ الرواية) دوراً على جانب من الأهمية : إنها مقولة الخداع السار . في مقابل الكذب المؤثر المتراكم داخل لغة جميع الأجناس التعبيرية السامية ، الرسمية ، المكرّسة ، وداخل الأجناس التعبيرية لجميع المهن ، والطبقات والفئات الاجتماعية المعترف بها والقائمة ، ليست الحقيقة المباشرة المشبعة أيضاً بالباتوس هي التي تعارضه ، بل خداع سار ، مكر ، مثل الكذب المرر بالنسبة للكاذبين . في وجه لغات القسس والكهنة ، ولغة الملوك والسادة ، والفرسان والمواطنين الأغنياء ، والعلماء والقانونيين ، ولغة جميع أولئك الذين يسكنون السلطة ويحتلون مواضع جيدة في الوجود ، تنتصب ، معارضة ، لغة الخلقى البال الفرحان الذي يستطيع ، عندما يتحمّ ذلك ، أن يعيد إنتاج إي خطاب مثير للانفعال بكيفية بارودية . لكنه يُحيده

من خلال التلطف به مقروناً باتسامة ومكر ، ساخرأ من الكذب ومحولاً إياه إلى خدعة مَرَحَة .
هكذا فإن الكذب يستضيء بَوَغِيه لثاته ، ويتخذ طابعاً بارودياً على لسان الخليّ الفرحان .

لقد سبقت ومهدت لأشكال رواية الخط الأسلوبي الثاني الكبرى ، حَلَقَات أُصِيلة من القصص
الساخرة والبارودية . ولا نستطيع هنا ، أن نتعرض لمشكلة تلك الحلقات الروائية الثرية ،
ولاختلافها الكبير عن الحلقات الملحمية ، ولتختلف أنماط ترتيب القصص ، وللملاح أخرى مماثلة ،
تخرج جميعها عن حدود الأسلوبية .

وإلى جانب وجه المحتال ، يظهر وجه الأبله الذي كثيراً ما يختلط به ؛ إنه غبي أصيل أو قَنَاعٌ
للمحتال . فَيَجْوَازُ الاستهزاء الفرح للمؤثر المزيف ، تتجمع سذاجة الأبله الذي لا يفهم ذلك
الاستهزاء - (أو يفهمه انحرافاً ، وبالمقلوب) والذي « يُفَرِّد » عندئذ الحقيقة الرفيعة للمخاطب المثير
للانفعال .

إن ذلك « التفريد » من خلال النثر ، للعالم المثير للانفعال ، الاصطلاحى ، وبفضل البلاءة
(البساطة ، السذاجة) التي لا تفهم منه شيئاً ، كان له أهمية كبيرة بالنسبة لتاريخ الرواية اللاحق .
وإذا كان وجه الأبله ، خلال تطور النثر الروائى اللاحق ، قد قَدَّ دوره التنظيمي الهام (مثلما هو
الشان بالنسبة لوجه المحتال) ، فإن ملمح لآفَهم المواضع الاجتماعية (الاصطلاحية) ، والأسماء
الكبرى ، والأشياء ، وأحداث الباتوس ، ظل تقريباً هو المقوم الجوهري من بين مقومات
الأسلوب . إن النثر يشخص العالم إما بكلمات مَنْ لا يفهم اصطلاحية « عالم السارد ، ولا
يعرف ما به من أسماء أساسية وكبيرة للشعراء والعلماء وآخرين ؛ وأما يُدخل إليه شخصية لا
تفهم ، وإما أن أسلوبه ، أخيراً ، يستتبع لآفَهم مقصوداً (جدالياً) لمفهوم العالم المألوف (مثلا ،
ما نجده في روايات تولستوي) . وبطبيعة الحال ، من الممكن استعمال هذا الآفهم ، وتلك البلاءة
المتبدلة ، في الطرائق الثلاثة كلها .

يحدث أن الآفهم قد يحمل طابعاً جذرياً ويتقدم بوصفه عاملاً أساسياً في تكوين الأسلوب
(مثلاً ، عند فولتير في كانديد ، وعند ستانندال ، وتولستوى) ، ولكن كثيراً ما يقتصر لآفهم معنى
الحياة المعطى من طرف بعض اللغات ، على بعض المظاهر فقط . وهذا ما نجد عليه ييبليكين بوصفه
سارداً^(٣١) : فابتنائية أسلوبه مَحْدَّةٌ بآفهمه للدرجة الشعرية لهذا المظهر أو ذاك من الأحداث التي
ينقلها : إذ يمكن القول ، بأنه يُضَيِّع من بين يديه ، جميع الإمكانات والتأثيرات الشعرية ، إنه يسرد
بجفافٍ وبإيجاز (عن قصد) جميع الملاح الشعرية الأكثر إفادة . ونجد كريتيوف^(٣٢) أيضاً شاعراً
سيئاً (لَيْسَتْ صدفة أنه كتب أحياناً شعرية سيئة) . وفي « بطل من هذا الزمان » نجد أن الكاتب
ليرمنتوف يميز ، في محكي البطل مكسيم ماكسيموفيتش ، لآفهم لغة بايرون وباتوس .

إن مزج الآفهم والفهم والبساطة ، والبلاءة ، والسذاجة والذكاء ، هي ظاهرة مألوفة في النثر
الروائى ، ومغوذجية بطريقة عميقة . ويمكن أن نؤكد بأن هذا المظهر من الآفهم ومن البلاءة النوعية

(المقصودة) يكاد يحد دائماً ، وعلى نطاق واسع تقريباً ، نثر الرواية المندرج في الخط الأسلوبي الثاني .

في الرواية ، تكون البلاهة (اللافهم) دائماً جدالية : إنها متصلة ، حوارياً ، بالذكاء (بـ « الذكاء الأعلى » المزيف) ، تخصمه جدالياً وتفضحه . فالبلاهة ، مثل الخداع السرّ ، ومثل جميع مقولات الرواية الأخرى ، هي مقولة حوارية ، منحدره من حوارية خاصة بالخطاب الروائي ؛ لأجل ذلك تكون دوماً ، داخل الرواية ، مرتبطة باللغة وبالخطاب : في أساسها يوجد اللافهم الجدالي لخطاب الآخرين ولكذبهم الباتومي الذي ضيّب العالم زاعماً أنه يُفسره . ويوجد اللافهم الجدالي لللغات المستعملة ، المكرّسة ، وللكاذبين بالأسماء الرنانة التي يُطلقونها على الأشياء والأحداث - لغة شعرية ، عالمة ، دينية ، سياسية ، قانونية ، في تخلف واضح ، وهلمّ جرّاً . ومن ثمّ تعدد أشكال المواقف الروائية المصوغة حواراً ، أو تعدد التعارضات الحوارية : الأبله والشاعر ، والأبله والعالم المتخلف ، الأبله والواعظ الأخلاق ، الأبله والراهب أو المثزمت ، الأبله والمشرّع ، الأبله غير الفاهم (في المحكمة ، في المسرح ، في منتدى علمي) ، الأبله والسياسي ، الخ . لقد استخدم سوفاتيس تنوع هذه المواقف على نطاق واسع في دونشكوت (دور سانشو كحاكم ، هو بكيفية خاصة مساعد على هذه المواقف الحوارية) ونجد ذلك أيضاً ، مع اعتبار فرق الأسلوب ، عند تولستوي : الرجل الذي لا يفهم شيئاً خلال مواقف وظروف مختلفة ، مثل بير أثناء المعركة ، وليفين عند انتخابات جمعية النبلاء وانتخابات المجلس البلدي ، ومثل كوزنيشيف (في آنا كارينينا) وهو يتحدث مع أستاذ للفلسفة ، ومثل نيكليودوف (رواية « بعث ») في المحكمة ، وفي مجلس الشيوخ الخ . واضح أن تولستوي يُعيد إنتاج المواقف القديمة والتقليدية للرواية .

ويمكن للأبله الذي يقدمه الكاتب ، والذي « يُقرّد » عالَم الباتوس الاصطلاحي ، يمكنه هو نفسه أن يكون التهمك الصادر عن الكاتب الذي ليس مضطراً لأن يتضامن معه تضامناً مطلقاً . بل إن الاستنزاء من البَلَهَاء يمكن أن يَحْتَلَّ واجهة الرواية . لكن الأبله ضروري بالنسبة للكاتب : فَحُضُورُهُ غير الفاهم « يُقرّد » عالم المواضعات الاجتماعية . فالرواية ، بتشخيصها للبلاهة ، تتعلم أشياء عن روح النثر وعن حكمته . وعين الروائي التي تلاحظ الأبله أو ترصد العالم من خلال عيني الأبله ، تتكيف مع الرواية المبتذلة لعالم مشوّش ، مُربك ، وسط اصطلاح الباتوس والكذب . إن لآفهم اللغات المستعملة والتي تبدو دالة بالنسبة للجميع تفيد في إدراك غريبها ونسبيتها ، وتفيد في عرضها على الخارج وكشف حدودها ؛ وتعبير آخر ، تُعلم اكتشاف الشخصيات اللغوية الاجتماعية وبنائها .

إننا نبتعد ، هنا ، عن مغايرات الأبله العديدة وعن لآفهمه ، التي تشيدت خلال التطور التاريخي للرواية . فهذه الرواية أو تلك ، أو هذا التيار الأدبي أو ذاك ، يضع فيواجهه مظهراً مختلفاً للبلاهة ولآفهمه ، ووَفقَهُ ، بشيد صورته الخاصة عن الضي . (الصيبانية عند الرومانسين ، وأصلاء - جان بول - ، مثلاً) . واللغات « المُقرّدة » هي أيضاً متنوعة ومتصلة بمظاهر البلاهة واللافهم ؛ ووظائفها كذلك متنوعة داخل كيان الرواية . ولاشك أن دراسة هذه المظاهر من البلاهة واللافهم

ودراسة مغايراتها الأسلوبية والتأليفية عبر تطورها التاريخي ، مهمة جد أساسية ومفيدة لتاريخ الرواية .

إن الخداع السرّ عند المحتال ، هو الكذب المبرّر بالنسبة للكاذبين ؛ والبلاغة هي لأنهم الكذب المبرّر . وهذان هما جَوَاهِرُ النثر على الباتوس الرفيع ، على كل ما هو جدي وعلى كل اصطلاحية . إلا أنه ينتصب ، بين المحتال والأبله ، وجه المهرج الذي يبدو وكأنه خليط فريد من الاثنين : إنه محتال يحمل قناع الأبله ليُحِلّل ، بلا فهمه ، التواءات واستبدالات اللغات النيلية والأسماء الكبيرة . والمهرج هو أحد الوجوه الأكثر قِدماً في الأدب ، وخطابه التريفي ، بسبب وضعه الاجتماعي الخاص (امتيازات المهرج) هو أحد الأشكال الأكثر قِدماً للكلام البشري في مجال الفن . في الرواية ، تكون وظائف المهرج الأسلوبية ، تماماً مثل وظائف المحتال والأبله ، معدة كلية بعلاقتها مع التعدد اللغوي (في طبقاته العليا) : فالمهرج هو الذي له الحق في أن يتكلم لغة غير معترف بها ، وفي أن يُشوّه اللغات المعترف بها مع لَذَعَةٍ خبث .

هكذا ، إذن ، فإن الخداع السار للمحتال الساخر من اللغات النيلية ، وتشويه المهرج لها تشويهاً شرساً مع قلبها رأساً على عقب ، وأخيراً الأبله بلا فهمه الساذج لها ، هي المقولات الثلاث الحوارية التي نظمت التعدد اللغوي للرواية في فجر تاريخها وهي التي نجدها ، في الأزمنة الحديثة ، بمسدة بوضوح عجيبة داخل الوجوه الرمزية للمحتال ، والمهرج ، والأبله . وبقدر ما نمت ، بقدر ما تهذبت وتغايرت ، ورفضت تلك الوجوه الخارجية والرمزية الجامدة ؛ وهي ما تزال تحتفظ على دلالتها بوصفها منظّمة للأسلوب الروائي . إن أصالة حوارات الرواية تتحدّد بتلك المقولات التي تنفرس جنورها ، دوماً ، في قلب الصوغ الحوارية الداخلي للغة نفسها ؛ وبتميز آخر ، تنفرس في اللّافهم المتبادل لأولئك الذين يتكلمون لغات مختلفة . وفيما يخص تنظيم الحوارات الدرامية ، فإن تلك المقولات تستطيع ، على عكس ما رأينا ، ألا تكون لها سوى دلالة ثانوية ، لأنها لا تتوفر على مظهر الدراما المكتمل . إن المحتال والمهرج والأبله هم أبطال سلسلة من الحلقات والمغامرات والتعارضات الحوارية التي لا يمكن أن تنتهي . وبالإمكان أن نخلق من حولهم حلقة من القصص الثغرية بأبقيتها . أما الدراما فإنها غير محتاجة لذلك . فالدراما بالمعنى الدقيق ، تهدف إلى لغة وحيدة ، مُفَرَّدة عن طريق شخوصها وحدها . ويتحدّد الحوار الدرامي بتصادم بين الأفراد داخل عالم واحد ، ولغة واحدة (٣٣) . وتبدو الكوميديا ، إلى حد معين ، بمثابة استثناء . ومع ذلك ، تجدر الإشارة إلى أن الكوميديا الشطّارية بعيدة عن أن تدرك مدى الدراما الشطّارية . فشخصية فيخارو هي ، بالإجمال ، الوجه الكبير الوحيد لتلك الكوميديا (٣٤) .

إن للمقولات الثلاث التي فحصناها أهمية أساسية في فهم أسلوب الرواية . ذلك أن مهّد الرواية الأوربية في الأزمنة الجديدة ، قد شغله المحتال ، والمهرج ، والأبله ، الذين تركوا داخل أقيطية نَمَحَاتٍ من طبيعتهم . وفضلاً عن ذلك ، فإن لهذه المقولات الثلاث الأهمية نفسها لفهم أصول النثر ما قبل - التاريخية ، ولهمم رَوَائِلِهِ مع الفولكلور .

إن وجه المحتال هو الذي سيحدد الشكل الأول البالغ الأهمية ، لرواية الخط الثاني : رواية المغامرات الشطارية .

وليس من الممكن فهم بطل هذه الرواية وخطابه بما لهما من أصالة ، إلا عبر خلفية رواية الاختبارات الفروسية الكبرى ، وغير أجناس بلاغية خارج - أدبية (بيوغرافيات ، اعترافات ، وعظ ، الخ) . ثم عبر الرواية الباروكية . من خلال هذه الخلفية ، ومن خلالها وحدها تبرز بطريقة واضحة تماماً ، جُلَّةُ البطل الجنرية ، وعمق مفهومه وخطابه داخل الرواية الشطارية .

فالبطل ، حامل الخداع السار ، مَوْضُوعُ هنا بعيداً عن أي باتوس سواء كان بطولياً أم عاطفياً . إنه موضوع هنا عن قصد ، وبالحاح ، وطبيعته الخلفة مكشوفة في كل حين ، ابتداءً من طريقته في تقديم نفسه ومحاولة إضفاء القيمة على شخصه أمام الجمهور (وهو ما يُعْطى نبرةً لمجموع السرد التالي) إلى خاتمته النهائية . فهذه الشخصية توجد خارج المقولات جميعها (التي هي بلاغية في جوهرها) الموجودة في أساس تشخيص البطل داخل رواية الاختبارات ، وتوجد بعيدة عن أية عدالة ، وعن أي دفاع أو اتهام ، وعن أي تبرير ذاتي وأيضاً عن أي نكَم . هنا ، ما يقال عن الإنسان ، يقال بِنِيقَةٍ جديدةً جذرياً ، وبعيدة عن أية جدية مثيرة للأنفعال .

غير أن مقولات الباتوس هذه ، كما قلنا من قبل ، قد حُدِّثَتْ كِلَيْهِ وَجَّةُ البطل في رواية الاختبارات ، ووجه الإنسان في معظم الأجناس البلاغية : البيوغرافيات (تمجيد ، دفاع) ، سير ذاتية (تمجيد ذاتي ، تبرير ذاتي) اعترافات (الندم) ، بلاغة قانونية وسياسية (دفاع - اتهام) ، وهلمَّ جَرّاً . فترتيب تشخيص الإنسان ، واختبار ملاعنه ، وجمعها ، وطريقة إرجاع الأفعال والأحداث إلى البطل ، كل ذلك مَحْدَدٌ بأكمله إما عن طريق الدفاع عنه ، وتمجيده ، وإطرائه ، وإِثْمًا على العكس ، باتهامه ، وفضحه ، الخ . إنها ، في الجوهر ، فكرة معيارية وجامدة عن الإنسان تُستبعد كل صِغَرٍ ذات بَالٍ ، ونتيجة لذلك ، يمكن أن يُحاكَمَ البطل بكيفية إيجابية تماماً ، أو سلبية تماماً . يضاف إلى ما تقدم ، أن المقولات البلاغية - القانونية هي التي تُهَيِّجُ على مفهوم الإنسان الذي يُحَدِّثُ بطلَ رواية السفسطيين ، والبيوغرافيا والسيرة الذاتية القديمتين ، وبطل رواية الفروسية ، ورواية الاختبارات والأجناس البلاغية المطابقة لها . وتكتسي وَحْدَةُ الإنسان ووحدة أعماله

أعماله (أفعاله) طابعاً بلاغياً - قانونياً أيضاً ، وهما تَبْلُوَانِ من وجهة نظر المفهوم البسيكولوجي اللاحق للشخصية ، سطحيّتين وشكليّتين كذلك . وليس عبثاً أن رواية السفسطيين تُخِلَّتْ من النزوات القضائية بدون أن تكون لها أية علاقة مع الوجود الحقيقي للبلاغي ، وَرَجُلُ القانون ، وللإسياسي . فَطُطَاةُ تحليل الفعل البشري وتشخيصه داخل رواية ، كانت تقدمها التحليلات والتشخيصات البلاغية لـ « الجريمة » ولـ « الاستحقاق » ولـ « المأثرة » ولـ « الحق السياسي » ، الخ . وكانت هذه الطُطَاة هي التي تحدّد وحدة الفعل وصفته كمَقُولَةٍ . وكانت توجد خطاطات مماثلة في أساس تشخيص بقية الشخصوس . وحول هذه النواة البلاغية - القضائية كانت تُرتَّبُ مادة

المغامرات ، والمادة الجنسية الشبقية ، والمادة البسيكولوجية (الأولى) .

صحيح أنه في الآن نفسه لهذه المقاربة البلاغية خارجياً ، لوحدة الشخصية البشرية ولأفعالها ، كان يُوجد كذلك (منذ القديس أو غسطين) موقف نحو الذات مبني على الاعتراف « و الندم » ويمتلك خطاطته الخاصة لبناء صورة للإنسان ولأفعاله ، لكن هذه الفكرة « المعترفة » للإنسان الداخلي (والبناء المطابق لصورتها) لم تمارس سوى تأثير ضئيل على روايتي الفروسية والباروكية ، وهو التأثير الذي صار كبيراً فيما بعد ذلك خلال الأزمنة الحديثة .

عبر هذه الخلفية يتبدى ، في الطليعة وبكيفية واضحة ، العمل السلي للرواية الشطارية التي حطمت الوحدة البلاغية للشخصية ، ولل فعل ، وللحدث . مَنْ هو المحتال ؟ مَنْ هُمْ لازاريلو ، وجيل بلاس وآخرون ؟ هل هو مجرم أم رجل شريف ؟ شرير أم خير ، جبان أم متهور ؟ هل يمكن أن نتحدث عن استحقاقات وجرائم ، ومآثرات تُخلَق سيحنته وتُجديدها ؟ إن المحتال ينتصب خارج مجال الاهتمام والدفاع ، وخارج مجال المدح والتشهير ؛ إنه لا يعرف لا الندم ولا التبرير الذاتي ، ولا يرتبط بأي معيار ، ولا بأي مقتضى ضروري أو مثل أعلى ؛ إنه ليس وحيداً ولا يُقدَّم من وجهه نظر الوحدات البلاغية المعروفة عن الشخصية . معه يكون الإنسان كأنه متحرر من كل عوائق تلك الوحدات الاصطلاحية ، فهو لا يتحدد بها ولا يتحقق داخلها : إنه يَهْزَأُ منها .

لقد تفكَّكت جميع الروابط القديمة القائمة بين الإنسان وفعله وبين الحدث والمشاركين فيه ؛ واتضحت للعيان قطعة قطعة بين المرء وموقفه الخارجي (صفته الاجتماعية ، كرامته ، مجموعته المغلفة) . وجميع الأوضاع الرفيعة ورموزها ، الدينية منها واللائكية على السواء ، التي كان يتدثر بها الإنسان المترفع والمنافق ، تبدلت ، حول المحتال ، إلى أقنعة وزيات للتكبر ، ولوازم للمسرح . وفي مناخ الخداع السار ، ثم تحوَّل تلك الرموز الكبيرة والمواقف الرفيعة كلها ، والتخفف من حملها ، وإعادة تشيورها وإبرازها بكيفية جذرية .

وإعادة التنوير [الإبراز] هذه ، كما سبق القول ، قد تمت بالنسبة للغات النيلية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً ببعض المواقف المحددة للإنسان .

إن خطاب الرواية (الشطارية) ، مثل بطلها ، ليس مقيداً بأية نبرة من النبرات الحاضرة ، ولا يسلم نفسه لأي نسق مُبرَّج خيالياً ، وحتى في الموضع الذي لا يلجأ فيه هذا الخطاب للباروديا ، ولا يسخر ، فإنه يفضل أن يبقى خطاباً عارياً من النبرة ، خطاباً جافاً وإخبارياً .

إن بطل الرواية الشطارية معارض لبطل رواية الاختبارات والإغراءات . إنه ليس وقياً لأي شيء ، يخون الأشياء والناس جميعهم ، لكنه وهو يفعل ذلك ، يكون وقياً لنفسه ، ولما قصده الكريمة والارتيابية . وهنا يبدأ ينضج مفهوم جديد للشخصية البشرية ، ليس مفهوماً بلاغياً ، إلا أنه ليس أيضاً مفهوماً « اعترافياً » ، وإنما هو ما يزال يتلمس طريقه ليجد خطابه وبهية له أرضه .

فالرواية الشطارية لا تُنسق بقَدِّ نواياها بالمعنى الدقيق ، بل تهيء ، جوهرياً ذلك التنسيق من

خلال تخلص الخطاب من الباتوس الذي يُثقل على صدره ، ومن جميع النبرات المشحورة والكاذبة ؛ إنها تخفف الأسلوب ، وإلى حد ما ، تُفرغه . وفي هذا تكمن أهميتها ، إلى جانب القصة الشطارية المستنزهة والبارودية ، وإلى جانب الملحمة البارودية ، وإلى جانب حلقات القصص المشابهة ، المشيدة حول وجهي الخيال والأبله .

إن ذلك كله هيّا لظهور الوجه الكبيرة لرواية الخط الأسلوبى الثاني مثل وجه دونكشوت . ففي تلك الأعمال الأساسية ، أصبح الجنس الروائى هو ما هو عليه ، وتُشر كل إمكاناته الكامنة . هنا ، في هذه الأعمال ، نضجت وبلغت أصالتها الكاملة ، التشخيصات الروائية الحقيقية ، الثنائية الصوت والمختلفة بعمق عن الرموز الشعرية . وإذا وجدنا ، في النثر الشطاري والتهريجي ، وفي مناخ الخداع السار المبسط لكل شيء ، أن وجهاً مُشوهاً بالباتوس المزيف قد تمكن من التحول إلى نصف قناع أدبي وإلى وجه صريح ، فإنه في رواية الخط الثاني ، ثمّ تعويض ذلك النصف - قناع بصورة وجه حقيقي خلقها النثر الأدبي . فاللغات ، هنا ، تكف عن أن تكون مجرد موضوع لباروديا محض جدالية ، وتجد غايتها في ذاتها : فهي بدون أن تكشف تماماً لونها البارودي ، تشرع في الاضطلاع بوظيفة تشخيص أدبي مُنصف . إن الرواية تعلم أن تُفيد وتستعمل جميع اللغات ، والصيغ ، والأجناس التعبيرية . أنها تُرغمُ جميع العوالم الآفلة والبالية ، المستلبة والمبعثة اجتماعياً وإيديولوجياً ، على أن تتحدث عن نفسها بلفتها وأسلوبها الخاصين ، غير أن الكاتب يرفع إلى ما فوق تلك اللغات ، نواياه ونبراته التي تتألف فيما بينها عن طريق الحوار . ويوظف الكاتب فكره في تشخيص لغة الآخرين بدون أن ينتهك إرادتها أو يشوه أصالتها الخاصة . وينصهر خطاب الشخصية عن نفسها وعالمها الخاص انصهاراً عضوياً مع خطاب الكاتب عن نفسه وعالمه . وبهذا الانصهار الداخلي لوجهتي نظر ، ولقصدتين ، وتعبيرين ، في خطاب واحد ، يكتسي الجانب البارودي لهذا الخطاب طابعاً جديداً : فاللغة البارودية تُبدي مقاومة حوارية نشطة تجاه المقاصد الأجنبية التي مارست عليها الصوغ البارودي ؛ وداخل التشخيص نفسه يبدأ صدَى عادية لم تكتمل ؛ ويفلغو التشخيص تفاعلاً واضحاً ، نشيطاً ، بين مختلف العوالم ، ووجهات النظر ، والنبرات . ومن ثمّ إمكانية إعادة التّبرير والإبراز وإمكانية اتخاذ مواقف متباينة تجاه الخصومة التي يرنّ صداها داخل التشخيص ، وإذن تكون هناك إمكانية لتأويلات مختلفة للتشخيص ذاته الذي يصبح متعدد الدلالة شيئاً برزّ من الرموز . هكذا تُخلق الوجوه الخالدة للرواية التي تعيش حيوات متغيرة في عصور مختلفة . وهكذا ، فإن وجه دونكشوت ، خلال الجرى اللاحق من تاريخ الرواية ، قد أعيد إبرازه وتأويله ، إبرازات وتأويلات ضرورية ومتصلة عضوياً بالتطور اللاحق لذلك التشخيص ، هي بمثابة استمرار للخصومة غير المنتهية المتولدة في داخل دونكشوت .

وهذا الصوغ الحوارى الداخلى للتشخيصات ، مرتبط بالصوغ الحوارى العام لمجموع التعدد اللغوى الموجود في النماذج الكلاسيكية لرواية الخط الأسلوبى الثاني . فهنا ، تتكشف وتتحين الطبيعة الحوارية للتعدد اللغوى ، وتتطابق اللغات فيما بينها ويضئ بعضها البعض بالتبادل^(٣٥) . وجميع مقاصد الكاتب الكبرى موجهة بتتسيق ، ومكسرة طبقاً لروايات متباينة ، وغير العديد من لغات

العصر . وحدها العناصر الثانوية الإخبارية والإشارية المحض ، تكون مُعطلة داخل خطاب الكاتب المباشر . وبذلك تصبح لغة الرواية تسقاً من اللغات مُنظماً أدبياً .

ولتكلمة تمييزاً بين الخط الأسلوبى الأول والخط الثانى ، وتدقيقها ، ستوقف عند اثنين من مظاهرها يُضحيان الخلاف في علاقتهما بالتعدد اللغوى .

رأينا أن روايات الخط الأول ، كانت تُدخل في تركيبها ، التعدد الشكلى لأجناس الحياة المألوفة والجارية ، وللأجناس النصف - أدبية . وكان الأمر يتعلق ، عندها ، بتخليص تلك الأجناس من تعدد لغوى خشن ، لأجل توفيقه بلفظ مُتألفة و « مُتبلّة » . وكانت الرواية موسوعة لا للغات ، بل للأجناس التعبيرية . صحيح أن تلك الأجناس جميعها قدمت من خلال خلفية حوارية للغات المطابقة للتعدّد اللغوى ، التي نُقِيت أو هُجِرت من خلال خصوصية جدالية ، ومع ذلك فإن تلك الخلفية المتعددة اللغة ظلت خارج الرواية .

وضمن الخط الأسلوبى الثانى ، نلاحظ الاتجاه نفسه نحو موسوعة للأجناس (لكن بدرجة أقل) . ويمكن أن نذكر دونكشوت الغنية كثيراً بأجناسها التعبيرية المتخلّلة . غير أن وظيفة الأجناس المتخلّلة ، في هذا الخط الثانى ، مختلفة جذرياً : فالهدف الأول لتلك الأجناس هو ، إدخال تنوع لغات العصر وتعلدها ، إلى الرواية . أما الأجناس غير الأدبية (مثلاً ، أجناس الحياة الجارية) فإنها تُدخّل لا ليتم « تثليلها » وتصبح « أدبية » وإنما بالضبط ، لأنها « لا أدبية » ، ولأن بالإمكان إدخال لغة غير أدبية (بل لهجة) إلى الرواية . لقد كان يتحتم تشخيص تعدد لغات العصر ، داخل الرواية .

وانطلاقاً من رواية الخط الثانى ، تكون مُقتضى سِتْرَتَف به فيما بعد ، على أنه بمثابة عنصر مكون للجنس الروائى (يميزه عن الأجناس الملحمية الأخرى) ويُصاغ التعبير عنه ، عادة ، على هذا النحو : يجب أن تكون الرواية انعكاساً تاماً ومتعدد الشكل ، لعصرها .

لكن يجب أن نصور هذا المقتضى بطريقة مختلفة ، فنقول : في الرواية ، يجب أن تُشخّص جميع الأصوات الاجتماعية - الإيديولوجية للعصر ؛ وتعبير آخر ، جميع اللغات مهما قلّت أهميتها في عصرها : يتحتم على الرواية أن تكون عالماً صغيراً للتعدّد اللغوى .

بهذه الصياغة ، يكون ذلك المقتضى ، بالفعل ، مُحايثاً لتلك الفكرة عن الجنس الروائى والتي ستحدّد خلق وتطور المغاير الأكثر أهمية للرواية الكبرى في الأزمنة الحديثة ابتداء من دونكشوت . ويكتسب هذا المقتضى دلالة جديدة في رواية التعلم حيث الفكرة نفسها عن صيرورة الإنسان ونموه ، المشخّصة فيها ، تفرض تشخيصاً كاملاً للعالم الاجتماعى ولأصوات العصر ولغاته التى تم داخلها صيرورة البطل واختباره واصطفاه . بطبيعة الحال ، ليست رواية التعلم وحدها التي تقتضى ، بحق ، ذلك الامتلاء للغات الاجتماعى (وهو امتلاء يُضفيها إذا بلغ حدّه الأقصى) . ويمكن لهذا المقتضى أن يقتصر ، عضوياً ، بمقاصد أخرى هي من أكثر المقاصد تنوعاً . (مثلاً روايات

أوجين سو ، الرامية إلى تشخيص العوالم الاجتماعية) .

ويوجد ، في أساس هذا المقتضى المتمثل في أن تعمل الرواية على احتواء تمام اللغات الاجتماعية لعصرها ، إدراك دقيق للتعدد اللغوي الروائي . فكل لغة لا تتكشف في أصالتها إلا وهي متصلة بجميع اللغات الأخرى المدمجة داخل نفس الوحدة المتناقضة للصورة الاجتماعية . وفي الرواية ، تكون كل لغة وجهة نظر ، ومنظوراً اجتماعياً - إيديولوجياً للثقافات الاجتماعية القائمة ولمثلها الجسدين . وإذا لم نفهم اللغة على أنها منظور اجتماعي - إيديولوجي فإنها لا تستطيع أن تُفيد كإداة للتنسيق ، ولا أن تصير تشخيصاً للغة . ومن جهة ثانية ، فإن كل وجهة نظر جوهرية حول العالم ، بالنسبة للرواية ، يجب أن تكون وجهة نظر ملموسة ، مجسدة اجتماعياً ، وليست موقفاً تجريدياً ، دلاليّاً مُحضاً ؛ وبالتالي ، فإن عليها أن تتوفر على لغتها الخاصة التي تكون معها ، عضوياً ، عنصراً واحداً . إن الرواية لا تشيد لأعلى اختلافات دلالية بكيفية مجردة ، ولا على تصادمات ناتجة عن الموضوع وحسب ، بل هي تقوم على تعدد لغوي اجتماعي ملموس . لأجل هذا فإن ذلك التمام لوجهات النظر المجسدة ، الذي تلمح إليه الرواية ، ليس هو التمام المنطقي ، النسقي ، الدلالي المحض لوجهات النظر الممكنة . كما إنه التمام التاريخي والملموس للغات الاجتماعية - الأيديولوجية وقد دخلت في فعل متبادل خلال حقبة معينة ، متممة إلى كيان متطور ، واحد ومتناقض ، ومن خلال خلفية حوارية للغات العصر الأخرى ، ويتفاعل حوارياً مباشر معها ، تأخذ كل لغة (داخل الحوارات المباشرة) صدى مغايراً للصدى الذي كان سيكون لها في حد ذاتها ، إذا جاز التعبير (أي لو أنها لم تكن متصلة باللغات الأخرى) . انه فقط داخل مجموع التعدد اللغوي لعصر ما ، تستطيع اللغات المعزولة ودورها ودلالاتها التاريخية الحقيقية ، أن تتكشف تماماً ، مثلما أن المعنى النهائي ، الأخير ، لرّد معزول في حوار يتكشف فقط عندما ينتهي ذلك الحوار ، ويكون كل شيء قد قيل ، أي في سياق محادثته تامة ومُكتملة . هكذا نجد أن لغة أماديس على لسان دونكشوت ، تسفر عن وجهها تماماً وتكشف معناها التاريخي التام فقط داخل مجموع حوار لغات عصر سرفانتيس .

ننتقل إلى مظهر ثان يضيء أيضاً الفرق بين الخط الأول والخط الثاني .

إن رواية الخط الثاني ، في موزانتها مقولة الأدبية ، قد أعطت الصدارة لنقد الخطاب الأدبي بما هو عليه ، وقبل كل شيء نقد الخطاب الروائي . إنه نقد ذاتي للخطاب ، وهي خاصية جوهرية مميزة للجنس الروائي . فالخطاب منقود داخل علاقته بالواقع : لأنه يزعم عكس الواقع بكيفية مضبوطة والتحكم فيه وتعمليه (إدعاءات طوبوية) ، ولأنه يزعم أيضاً تعريضه وكأنه بديل له (أي أن الحلم والابتكار يعوضان الحياة) . وسبق منذ ، دونكشوت ، أن وضع الخطاب الروائي الأدبي لمقاومة الحياة والواقع . وخلال تطورها اللاحق ، ظلت رواية الخط الثاني ، في معظمها ، هي رواية اختبار الخطاب الأدبي ، وفضلاً عن ذلك يمكن أن نلاحظ نموذجين مختلفين من هذا الاختبار :

النموذج الأول ، يركز نقد الخطاب الأدبي واختباره حول البطل ، حول « الإنسان الأدبي » ، الذي يعبر عن الأدب ويحاول أن يعيش « وفقاً للأدب » . والمثالان المعروفان أكثر في

هذا العدد هما روايتا : دونكشوت ، ومدام بوفاري ؛ لكن كل رواية كبيرة ، أو جميعها تقريباً ، تشتمل على إنسان أدبي ، بترايط مع وضع الخطاب الأدبي موضع اختيار : هنا هو شأن جميع أبطال بلزاك ، ودوستوفسكي ، وتورجنيف ، وآخرين ، بدرجات متفاوتة ، ولا يتباين سوى حجم هذا المنصر في مجموع الرواية .

والنموذج الثاني (« تعرية الطريقة » حسب مصطلح الشكلانيين) يُدْخَلُ في الرواية الكاتب الذي كتبها ، مع ذلك ، لا بصفته شخصية أساسية ولكن بوصفه الكاتب الحقيقي للرواية . فنجد ، يتواز مع الرواية نفسها ، شئرات من « رواية عن الرواية » (التي يُعتبر نموذجها الكلاسيكي هو رواية تريسترام شاندي *Tristram Shandy* ، لتوياس سموليت) .

ويمكن ههنا النموذجين أن يجتمعا . ولدينا في دونكشوت عناصر من « رواية عن الرواية » (في الخصومة الجدالية بين المؤلف وبين كاتب الجزء الثاني المزيف) . فضلاً عن ذلك ، فإن أشكال اختبار الخطاب الأدبي يمكن أن تكون جد مختلفة (ما دامت مغايرات الخط الثاني متنوعة بكيفية خاصة) . وأخيراً ، تجدر الإشارة تخصيصاً ، لمتنوع درجات باروديا الخطاب الأدبي المرض للاختبار . فاختبار الخطاب مرتبط بصوغ بارودياً ، لكن درجة هذا الصوغ ، مثل درجة مقاومته الحوارية للخطاب المصوغ بارودياً ، يمكنهما أن يتنوعا كثيراً : ابتداءً من باروديا أدبية لها غايتها « في ذاتها » خارجية وخشنة ، ووصولاً إلى تضامن شبه تام مع الخطاب المصوغ بارودياً (« السخرية الرومانسية ») . وبين هاتين النقطتين المتطرفتين ، تنتصب رواية دونكشوت بصوغها الحوارية العنيفة ، المتزن مع ذلك ، للخطاب المصوغ بارودياً . ويمكن بكيفية استثنائية ، أن يكون اختبار الخطاب الأدبي في الرواية ، متجرداً تماماً من كل صوغ بارودي . ولدينا نموذج حديث وجَدُ مفيد ، هو رواية « وطن اللقائي » لميخائيل بريفشين^(٣٦) ، حيث النقد الذاتي للخطاب الأدبي - رواية داخل الرواية - يتحول إلى رواية فلسفية حول الفن الأدبي ، بدون أي صوغ بارودي .

هكذا ، فإن مقولة الأدبية ، عند الخط الأسلوبي الأول ، ومزاعمها الوثوقية عن أداء دور حيوي ، قد عُوْضَتْ في روايات الخط الثاني ، باختبار الخطاب الأدبي ونقده نقداً ذاتياً .

• • •

حوالي بداية القرن التاسع عشر ، انتهى التعارض الحاد بين الخططين الأسلوبيين للرواية : أماديس ، من جهة ، وكاركتيا وباتنا كريبيل ودونكشوت ، من جهة ثانية . وهناك الرواية الباروكية الكبرى مقابل *Simplicissimus*^(٣٧) وروايات سوريل ، وسكارون ؛ ورواية القروسية في مقابل الملحمة البارودية ، والقصة الساخرة ، والرواية الشطولية ؛ وأخيراً ، روسو ، ورشاردسون في مقابل فيلاندنغ ، وسترن ، وجان - بول ، وآخرين . بطبيعة الحال ، يمكن أن نعلم ، إلى يومنا هذا ، تطوراً واضحاً ، تقريباً ، لهذين الخططين ، ولكن ذلك لن يكون ممكناً إذا أبعدنا عن الطريق الكبرى لرواية الأزمنة الحديثة . ذلك أن جميع مغايرات رواية القرن التاسع عشر والقرن العشرين التي لها

بعض الأهمية ، تكسبي طابعاً مُختلطاً ، حيث يُهيمن ، بالطبع الخط الثاني . إن هذا الأخير هو الذي يهيمن أسلوبياً حتى في رواية التكوين بمعناها الدقيق خلال القرن التاسع عشر ، بالرغم من اشتغالها على مظاهر دامغة ، نسيباً ، من الخط الأسلوبي الأول . ويمكن القول ، بأن مؤشرات الخط الثاني أصبحت ، حوالي القرن التاسع عشر ، هي العلامات المكوّنة ، الجوهرية ، للجنس الروائي بصفة عامة . ولقد نشر وغى الخطبُ الروائي جميع إمكاناته الأسلوبية النوعية ، الخاصة به هو وحده ، تحديداً ضمن إطار هذا الخط الثاني الذي كشف ، نهائياً ، الإمكانات الكامنة داخل الجنس الروائي . ومن خلال الخط الثاني أصبحت الرواية ما هي عليه .

ما هي المسلمات السوسيوولوجية للخطاب الروائي المنترج ضمن الخط الأسلوبي الثاني ؟

لقد تكون ، ذلك الخطاب ، عندما تُخلقت الشروط المسعفة إلى أقصى حد ، على تفاعل اللغات وإضاعة بعضها البعض ، وعلى أن ينتقل التعدد اللغوي من وجوده « في حد ذاته » (عندما لا تعرف اللغات شيئاً عن بعضها أو عندما تستطيع أن يتجاهل بعضها البعض) إلى وجوده « لذاته » (عندما تكشف لغات التعدد اللغوي بعضها البعض وتبدأ في القيام بدور الخلفية الحوارية فيما بينها) . ومثل مَرَايا مُصَوِّبة بعضها إلى بعض ، تعكس كل واحدة من لغات التعدد اللساني ، على طريقتها ، قسْطاً من العالم وزاوية صغيرة منه ، وترغماً على أن تُخَمَّن ونلتقط ، وَرَاءَ الانعكاسات المتبادلة ، علماً أكثر اتساعاً يتوفر على مخططات ومنظورات أكثر تنوعاً ليس بإمكان لغة وحيدة ، ومرة واحدة ، أن تعكسه ...

وَحَدَّثَ وعيُ لغوي ، كاليلي ، مُجَسَّد في خطاب روائي من الخط الأسلوبي الثاني كان يستطيع أن يتطابق ويتلام مع عصر الكشوفات الفلكية والرياضية ، والجغرافية الكبرى ، التي حطمت غائية الكون القديم وسياجه ، كما حطمت غائية الرقم الرياضي .. العصر الذي وسَّع حدود العالم الجغرافي العتيق ، عصر « النهضة » والبروتستانتية الذي وضع حَدّاً لِلْمَرَكِزِيَّةِ اللفظية والإيديولوجية التي سادت في العصر الوسيط .

نختم الآن ، هذه الدراسة ، ببعض الملاحظات المنهجية .

إن عجز الأسلوبية التقليدية التي لم تكن تعرف سوى الوعي اللساني البطليموسي ، أمام الأصالة الحقيقية للنثر الروائي ، واستحالة تطبيق المقولات الأسلوبية التقليدية المعتمدة على وحدة اللغة وعلى القصيدة المستقيمة والمائلة لجموعها ، وجهل المعنى القوي ، المؤسَّس ، للغة الآخرين ولصيغة كلام غير مباشر ومُقيَّد ، كل ذلك أدَّى إلى وصِفِ لساني ، محايد للغة هذا العمل أو ذاك - وأسوأ من ذلك للغة أحد الكتاب - وصفاً غَوْضَ به التحليل الأسلوبي لِثَرِّ الرواية .

لكن مثل هذا الوصف لا يستطيع ، بذاته أن يتيح فهم أي شيء من أسلوب الرواية . فضلاً عن ذلك ، فإنه معيَّب منهجياً وصفاً لسانياً ، لأن الرواية لا تشتمل على لغة واحدة ، بل على عدَّة لغات

تُكوّن ، مجتمعه ، وحدة أسلوبية محضاً ، وليس وحدة لسانية مطلقاً (تماماً مثل اللهجات التي تستطيع أن تمتاز فيما بينها لتكوّن وحدات لهجوية جديدة) .

إن اللغة الروائية للخط الثاني ليست لغة « واحدة » منحدره ، تكوينياً ، من خليط من اللغات ، بل هي ، كما كررنا ذلك مراراً نسق أدبي أصيل من اللغات التي لا تتواجد على نفس المستوى . وحتى إذا غضضنا الطرف عن أحاديث الشخصيات والأجناس التعبيرية المتخلّلة ، فإن الخطاب نفسه للكاتب يظل نسقاً أسلوبياً من اللغات : كُتِل هامة من هذا الخطاب تؤسلب (مباشرة بكيفية بارودية أو ساخرة) لغات الآخرين ، وتتلاشى داخلها أحاديث الآخرين فلا توضع بين أقواس وإنما تنتمي شكلياً لأحاديث الكاتب ، لكنها تظل متباعدة ، بوضوح ، عن شفثيه من خلال تثير مُقيّد ، ساخر ، بارودي ، أوّله شكل آخر . إن إرجاع جميع هذه الكلمات المتباعدة ، المنظّمة ، لمعجم واحد يخص كاتباً معيّن ، وإرجاع الخصوصيات الدلالية والتركيبة لهذه الكلمات والأشكال « المنسّقة » ، إلى خصوصيات دلالة ذلك الكاتب وتركيبه ، وبعبارة أخرى : إدراك كل ذلك ووصفه باعتباره المؤشرات اللسانية للغة مزعومة ، وحيدة يمتلكها الكاتب ، إنما هي عملية خرقاء مثلها مثل أن ننسب إلى لغة كاتب ما ، الأخطاء النحوية الواردة على لسان إحدى شخصياته ، والتي أثبتنا هو عن قصد ليظهرها بكيفية موضوعية ! بطبيعة الحال ، فإن جميع هذه العناصر اللسانية التي تنسق المسافة وتخلطها ، تحمل ثبرة الكاتب وهي ماثلة بتأثير من إرادته الأدبية ، وموضوعة تحت مسؤوليته الفنية ، غير أنها لا تنتمي إلى لغته ، ولا توجد على المستوى نفسه معها . إن مهمة وصف لغة الرواية هي مسألة عبثية من وجهة نظر المنهج ، لأن الموضوع نفسه لمثل هذا الوصف ، أي اللغة الروائية الوحيدة ، غير موجود .

إن الرواية تشتمل على نسق أدبي للغات ، وبدقة أكثر ، على نسق لتشخيصات اللغات ، وتمثل المهمة الحقيقية لتحليله أسلوبياً ، في أن نكشف ، داخل جسم الرواية ، جميع اللغات المفيدة في توجيها وفهم درجة الانزياح القائمة بين كل واحدة من اللغات وبين المستوى الدلالي الأخير للرواية والزوايا المختلفة لتكسیر نواياها ، كما تمثل مهمة التحليل الأسلوبي في التقاط العلائق الحوارية المتبادلة لتلك اللغات ، وأخيراً ، إذا كان هناك خطاب مباشر للكاتب فإن على التحليل أن يكشف عن الخلفية الحوارية المتعددة اللغات ، والموجودة خارج العمل المُكَمَّل (بالنسبة لرواية الخط الأول ، تبدو هذه المهمة وكأنها أساسية) .

إن حل هذه المشكلات الأسلوبية يفترض ، قبل كل شيء ، نفاذاً أدبياً وإيديولوجياً عميقاً إلى الرواية^(٣٨) . وهذا الفهم وحده يستطيع (بالطبع ، يكون مدعماً بمعلومات) أن يبيّن على المشروع الأدبي الجوهري للمجموع ، وانطلاقاً من ذلك ، أن يدرك أبسط المسافات القائمة بين مختلف ملامح اللغة ، والمستوى الدلالي الأخير للعمل الأدبي ، والفروق الأكثر حذاقة في نبرات الكاتب ، الخ . وليست هناك أية ملاحظة لسانية ، مهما بلغت رقتها ، تستطيع أن تكشف حركة ولعب نوايا الكاتب داخل مختلف اللغات ومظاهرها . إن النفاذ الأدبي والإيديولوجي إلى مجموع

الرواية هو الذي يجب أن يفقد ، باستمرار ، خطوات التحليل اللساني الأسلوبي . وعلينا الانسحاب ، إضافة إلى ذلك ، بأن اللغات المدججة في الرواية ، قد تشيدت في شكل تشخيصات أدبية للغات (فهي ليست معطيات لسانية خشنة) ، وبإمكان هذا التشديد الأدبي تقريباً ، والناجح ، وأن يستجيب لروح اللغات المشخصة وصرامتها ، على وجه التقريب .

لكن ، من الواضح ، أن النفاذ الأدبي وحده لا يكفي . فالتحليل الأسلوبي يُصادف مجموعة من العقبات ، خاصة عندما يتعرض لأعمال تنتمي لعصور بعيدة ، وللغات أجنبية ، حيث لا يتوفر الإدراك الأدبي على سند من حدس حي . في هذه الحالة (إذا أردنا أن نتحدث بطريقة مجازية) فإن كل لغة ، نتيجة للمسافة الفاصلة لها عنّا ، تبدو موضوعية على مستوى واحد ، لأن البعد الثالث وتنوع المستويات لا يُحسَن بها . ومنذ ذلك ، فإن دراسة تاريخية - لسانية للانساق اللسانية وأساليبها (الاجتماعية - المهنية ، المرتبطة بالأجناس التعبيرية ، الموجهة) الموجودة في عصر معين ، من شأنها أن تساعد جدياً في التعرف على البعد الثالث داخل لغة الرواية ، وأن تتيح لنا تمييزه والتباعد عنه . ومع ذلك ، وحتى في دراسة الأعمال الأدبية المعاصرة ، فإن الأسلية هي بطبيعة الحال ، الأداة اللازمة للتحليل الأسلوبي .

لكن الأمر لا ينتهي عند ذلك الحد ، فالتحليل الأسلوبي للرواية ، لا يمكن أن يكون مُنتجاً بعيداً عن فهم عميق للتعدد اللغوي ، ولحوار اللغات في عصر معين . غير أنه لفهم حوار اللغات ، وحتى السماع ، لأول مرة ، بوجود حوار ، فإن معرفة المظهر اللساني والأسلوبي للغات ، لا يكفي : إنه من الضروري النفاذ بعمق إلى المعنى الاجتماعي - الأيديولوجي لكل لغة ومعرفة التوزيع الاجتماعي لجميع الأصوات الأيديولوجية لعصر ما ، معرفة دقيقة .

ويصادف تحليل أسلوب الرواية صعوبات من نوع خاص ، ناتجة عن سرعة تيار سرورتي التحويل اللتين تخضع لهما أية ظاهرة لسانية وهما : سرورة الفكر وسرورة إعادة التعبير [الإبراز] .

تستطيع بعض عناصر التعدد اللغوي المدججة في لغة الرواية (مثلاً ، الإقليمية ، التعبيرات المهنية والتقليدية) أن تفيد في تسييق مقاصد الكاتب (وإذن ، في أن تُستعمل بطريقة تقييدية ، على مسافة) ، وهناك عناصر أخرى من التعدد اللغوي ، مماثلة للأولى ، فقدت في لحظة معينة طعمها « الأجنبي » وأصبحت مكرسة عن طريق اللغة الأدبية ، والكاتب لم يعد يدركها داخل نسق لهجة إقليمية ، أو ضمن رطانة مهنية ، بل داخل نسق اللغة الأدبية . وسيكون خطأً أن نَعزُو إليها وظيفة تسييقية : إن تلك العناصر توجد على المستوى نفسه الذي توجد عليه لغة الكاتب إلا إذا لم يتضامن هذا الأخير مع اللغة الأدبية لعصره ، وفي هذه الحالة ، فإنها ستوجد على مستوى لغة « مُنسقة » مختلفة (أدبية وليست إقليمية أبداً) . ومنذ ذلك الحين ، في بعض الحالات ، يكون من الصعب جداً الفصل فيما يبدو للكاتب كأنه عنصر مُكرّس من اللغة الأدبية ، وفي ما زال يعطيه الإحساس بالتعدد اللغوي . وكلما اتعد العمل الأدبي المخل عن وعينا الحديث ، كلما أصبحت هذه

الصعوبة كبيرة . وفي المصور التي يكون التعدد اللغوي هو الأكثر صرامة ، وحيث يكون تصادم اللغات وتفاعلها متوترين وقويين بكيفية خاصة ، وحيث التعدد اللغوي يحاصر اللغة الأدبية من كل جانب ، أي في المصور الأكثر ملائمة للرواية ، فإن « مظاهر التعدد اللغوي تصبح مكرسة بسهولة وسرعة ، وتنقل من نسق لغة إلى آخر : من الحياة المعيشة إلى اللغة الأدبية ومن هذه الأخيرة إلى الكلام الجاري ، ومن الرطانة المهنية إلى اللغة المشتركة ، ومن جنس تعبيري لآخر ، إلخ . وفي هذا الصراع المتوتر ، تغدو الحدود ، في آن ، أكثر حسماً ولكنها أكثر تلاشياً ، فيستحيل ، أحياناً ، أن نحدد بدقة أين انحلت تلك الحدود ، ومن أين دخل بعض « المقاتلين » إلى أرض العدو ! كل ذلك يثير صعوبات ضخمة أمام التحليل . وخلال المصور الأكثر استقراراً تكون اللغات معافاة أكثر ، ويتم التكريس ببطء أكبر ، وصعوبة أشد ، فنستطيع أن نتابعه بسهولة . ومع ذلك ، يجب القول بأن سرعة التكريس لا تخلق صعوبات إلا بخصوص الترهات ، وتفاصيل التحليل الأسلوبي (أساساً للخطاب الأجنبي المبعثر بكيفية مشتتة داخل خطاب الكاتب) ، لكن فهم اللغات الأساسية المنسقة والمخطوط الجوهرية في حركة المقاصد ولعبتها ، لا يمكن أن يتصانقوا مع ذلك .

والسورة الثانية ، إعادة التعبير ، أكثر تعقيداً . إنها تستطيع أن تُشَوِّه بكيفية هامة ، فهم أسلوب الرواية . وتتمثل هذه السورة الثانية بإفراكتنا لمسافات الكاتب ونبراته المقيدة ، التي ينجزها عن طريق محو فروقها الصغيرة ، وغالباً ، عن طريق تحطيمها . وقد سنحت لنا الفرصة من قبل للقول ، بأن بعض نماذج الخطاب الثنائي الصوت ومغايراته ، تفقد بسهولة ، بالنسبة لمن يستمعها ، صوتهما الثاني ، وتصبح مع الخطاب المباشر الأحادي الصوت . هكذا ، فإن الصوغ البارودي في الموضوع الذي لا يبدو فيه هدفاً في حد ذاته بل يسطوع بوظيفة التشخيص ، يمكنه بسرعة كبيرة وبسهولة متناهية ، مع بعض الشروط ، أن يتمتع عن الإدراك تماماً ، أو يلامسه الإدراك بنسبة ضعيفة جداً . وسبق أن قلنا أيضاً بأنه في تشخيص نثري حقيقي ، يتبدى الخطاب البارودي مقولمة حوارية داخلية تجاه المقاصد البارودية ، وذلك لأن الكلمة ليست مادة جامدة ، مَوْضُعة بين يدي الفنان الذي يستعملها كيف شاء ، وإنما هي حيّة ، منطقية ، دائماً وفيه لنفسها . إنها تستطيع أن تصير غير ملائمة ومضحكة ، وأن تكشف ضيقها ومظهرها الاحادي الجانب ، لكن معناها ، بعد تجسيده لا يمكن أبداً أن يُنمَجَّ تماماً . ويستطيع هذا المعنى ، في ظروف مختلفة ، أن يجعل شرارات جديدة ومتألفة تنبثق عن طريق إحراق قوقته الموضّعة ، وإذن عن طريق حرمان التعبير البارودي من خلفيته الحقيقية ، وحجب نوره وإطفائه . ولابد من أن نستحضر في ذهننا تلك الخاصة الأخرى لكل تشخيص نثري عميق : فمقاصد الكاتب تتحول داخله وفقاً لِمُنْحَنِ بياني ، والمسافات بين الخطاب والمقاصد تتغير دوماً ، أي أن زاوية الانكسار تتعدل ، ففي أعلى المنحني البياني يكون مُمَكِّناً تحقيق تضامن تام للكاتب مع تشخيصه ، وإدغام صوتيهما ، وفي أسفل المنحني ، على العكس ، يمكن أن يكون هناك توضيح تام للتشخيص ، وإذن يمكن تحقيق بلودها عسنة ، مرفقة بصوغ حملياري عميق . ويمكن لانصهار التشخيص مع نوايا الكاتب أن يتراوح ، بكيفية واضحة ، مع التوضيح الكامل للتشخيص ، لكن فقط خلال جزء صغير من العمل الأدبي ، مثلما نجد عند بوشكين بالنسبة

لوجه أونغن ، وجزئياً ، بالنسبة لوجه لينسكي . بالطبع ، فإن منحني حركة نوايا الكاتب يمكن أن يكون قوياً تقريباً ، والوجه داخل الرواية الثرية يملك أن يكون أكثر روعاً وتوازناً . ولما كانت شروط التشخيص قادرة على التغير ، فإن بإمكان المنحني أن يصبح أقل بروزاً ، بل يمكنه أن يتمطي ليشكل خطاً مستقيماً : فيصبح الوجه عندئذ ، إما قصدياً كلية ، وإما على العكس ، غريباً بمنحني الكلمة ، وبلرودياً بطريقة خشنة .

مالذي ، إذن يحدد إعادة تنبير وجوه الرواية ولغاتها ؟

إنه تعديل في خلفيتها الحوارية ، أي تحويل داخل الجسم المتعدد اللغة . وعندما يتحول حوار اللغات في عصر معين ، فإن لغة الشخصية الروائية تبدأ ترن بكيفية مختلفة ، ما دامت مضادة بطريقة مغايرة ومدركة عبر خلفية حوارية أخرى . داخل هذا الحوار ، وداخل هذه الشخصية وخطابها ، يمكن أن يتقوى ويتعمق مقصده المباشر أو ، على العكس ، تستطيع تلك الشخصية أن تتوضع كلية ويستطيع الوجه الكوميدي أن يصير مأسوياً ، والمفضوح فأضحاً ، الخ .

في إعادة التبيرات من هذا النوع ، لا يوجد انتهاك فقط لإرادة الكاتب . ويمكن القول بأن السبورة جرث داخل التشخيص نفسه ، وليس فقط داخل الشروط الجديدة للإدراك . فهذه الشروط لم تفعل أكثر من تحييد إمكانات التشخيص التي كانت توجد فيه من قبل (صحيح أنها قد أضعفت إمكانات أخرى) . ويحق أن نؤكد بأن التشخيص يفقد معنى ما ، مفهومه ومحموساً أفضل من ذي قبل . وفي جميع الأحوال ، فإن لأفهمنا معنا ينضم هنا ، إلى فهم جديد وأكثر عمقا .

وفي بعض المهدود ، تكون إعادة التبير محتومة ومشروعة ، بل ومنتجة ، لكن هذه المهدود تكون سهلة الاجتياز عندما يكون العمل الأدبي بعيداً عنا ، وعندما نبدأ في إدراكه من خلال خلفية أجنبية عنه تماماً . في هذه الحالة ، تستطيع إعادة تنبير جذرية أن تُشوّه العمل : ذلك هو مصير كثير من الروايات القديمة . لكن الأكثر خطراً ، هو إعادة تنبير تبسيطية تعميمية ، تأتي ، من كل الجوانب ، دون مستوى عقلية الكاتب (ودون عصره) ، ونحول تشخيصاً ثنائي الصوت إلى تشخيص مسطح ذي صوت واحد ، بطولي - متكلف ، مؤثر عاطفياً ، أو على العكس ، نحوله إلى تشخيص كوميدي بكيفية سطحية . هذا ما نجده مثلاً ، في التأويل الانتقائي المهدود ، للأسلوب البورجوازي الصغير ، ولوجه لينسكي بأخذه مأخذ « الجد » بما في ذلك حتى قصيدته البارودية : إلى أين ، إذن همهم ... أو نجده في تأويل بطولي محض لبيتشورين ، على طريقة تفسير شخصيات مارلانسكي (٣٩) .

إن لسبورة إعادة التبير ، دلالة كبيرة بالنسبة لتاريخ الأدب . فكل عصر يُعيد ، على طريقته ، تنبير أعمال أدبية تنتمي إلى ماض قريب . والحياة التاريخية للأعمال الكلاسيكية هي ، إجمالاً ، سمرورة متصلة من إعادة التبير والإبراز اجتماعياً وإيديولوجياً . وبفضل الكامن من النوايا والمقاصد التي تطوي عليها ، فإنها تستطيع ، في كل عصر ، وعبر خلفية حوارية جديدة ، أن تكشف مظاهر دلالية دائماً أكثر جتة . إن جسم الأعمال الكلاسيكية يستمر ، بالمعنى الحرفي للكلمة ، في النمو ،

وفي إعادة خلق نفسه . كذلك ، فإن تأثيرها على الأعمال الأدبية اللاحقة ، يُفترضُ حقيقياً ، عنصراً من إعادة التنوير . وإن الشخصيات الأدبية الجديدة هي ، في غالب الأحيان ، مخلوقة من إعادة تنوير القديمة ، عن طريق نقلها من سجل نبرات إلى سجل آخر ، مثلاً من صعيد كوميدي إلى صعيد تراجيدي ، أو العكس .

ويذكر ف . ديبلوس في كُتُبِهِ ، أمثلة مفيدة عن خلق تشخيصات جديدة من خلال إعادة تنوير أخرى قديمة . فـشخصيات الرواية الأنجليزية المنتسبة إلى مهنة أو طبقة (الأطباء ، القانونيون ، ثيلاء الريف) ظهرت أول الأمر في أجناس كوميدية ، ثم انتقلت إلى مستويات مضحكة من الدرجة الثانية في الرواية ، بصفتها شخصيات موضحة ثانوية ، وبعد ذلك فقط ، نُقلت إلى مستويات عالية وأصبح في إمكانها أن تصير شخصيات أساسية . وَتَمَثَّلُ إحدى الطرائق الكبرى لنقل شخصية ما ، من المستوى الكوميدي إلى مستوى أعلى ، في تقديمها بائسة ، مثالة ، فالآلام تنقل شخصية مضحكة إلى سجل مختلف ، أكثر رفعة . هكنا ، نجد أن الوجه التقليدي للبخل في الكوميديا ، يسهم في تشييد شخصية جديدة ، هي شخصية الرأسمالي ، كما يتيح الصعود إلى المرتفعات المأسوية لشخصية « دمي » في رواية ديكنز^(٤٠) .

وتكتسي إعادة تنوير تشخيص شعري ينتقل إلى النثر ، أو بالعكس من النثر إلى الشعر ، أهمية خاصة . وعلى هذه الشاكلة ، وُلِدَتِ الملحمة البارودية في العصر الوسيط ، ولعبت دوراً جوهرياً في التحضير لظهور رواية الخط الثاني (مقارنتها الكلاسيكية تبلغ الأوج بظهور L. arioste) . ولا جدال في إن إعادة تنوير تشخيصات منقولة من الأدب إلى مجال فنون أخرى - الدراما ، الأوبرا ، الرسم - هي عملية ذات دلالة كبيرة . والمثال الكلاسيكي في هذا الصدد هو : إعادة التنوير القوية التي أنجزها الموسيقي تشايكوفسكي لرواية بوشكين أوجين أونيفين ، فهي عملية جد هامة يسبب التأويل ذي الطابع البورجوازي الصغير لشخص هذه الرواية التي حُجب الجانب البارودي فيها^(٤١) .

هذه هي سريرة إعادة التنوير ، ويجب أن نُقرُّ لها بأهميتها الكبيرة والمخصصة داخل تاريخ الأدب . وإن الدراسة الأسلوبية ، الموضوعية ، لرواية المصور البعيدة ، تفرض علينا أن تأخذ بالاعتبار ، جديداً هذه السرورة ، وأن نربط بدقة ، بين الأسلوب الذي ندرسه ، وبين الخلفية الحوارية للتعدد اللغوي الخاص بعصره . فضلاً عن ذلك ، فإن تلخيص إعادة التفسيرات اللاحقة لشخص رواية ما ، مثلاً شخصية دونكشوت ، يكتسي أهمية كشفية كبرى ، موبسح دائرة تأويلها الأدبي والأيدولوجي . ذلك أن الوجوه الكبيرة للرواية - ولا بأس من أن نُكرِّرَ ذلك - تستمر في النمو وفي الانتشار حتى بعد خلقها ، وهي قادرة على أن تتحول داخل أعمال أدبية لعصور أخرى ، جد بعيدة عنها وعن ساعة ميلادها الأول .

هوامش

(١) لاستطيع ، هنا ، الدخول في جوهر معضلة تماثلات اللغة والأسطورة . وفي الكتب التي تتحدث عن هذا الموضوع ، نجد أن المسألة قد حُلّت ، إلى أمد قريب ، على المستوى السيكولوجي ، ومن روية نظر متصلة بالفولكلور ، وبدون علاقة مع المضاعفات المنسوبة لتاريخ الوعي اللغوي (مثلاً عند ستهال ، لازريس ، ووندت ، وآخرين ...) وفي الاتحاد السوفياتي ، طرحت هذه المسائل في علاقتها بالجمهورية من لدن بوتييا وميلوفسكي .

(٢) بدأ هذا المجال الافتراضي في الدخول ، لأول مرة ، إلى مجال العلم ، عند دراسة « إحياء الدلالات » .

(٣) إن الصور الذاتية الساعرة في أهيبيات هولرس ، مشهورة ، وفيها نجد أن الموقف المتبكم تجاه « أنه » يشتمل دائماً على أسلية بارودية تخص السلوكيات المأثومة ، ووجهات نظر الآخرين والآراء الجارية . ونجد ، أيضاً ، أهيبيات ماركيس فلرون أكثر قرباً من التوزيع الروافي للمص . واستناداً إلى الشفرات المتبقية من تلك الأهيبيات ، يمكننا أن نحكم على الأسلية البارودية في الخطاب العام والوعظي .

(٤) نجد عناصر للتوزيع المنسق عن طريق التمدد اللغوي وأيضاً من خلال بلور لأسلوب النثر الأصيل ، في نص « الدفاع » لسقراط . وبصفة عامة ، فإن وجه سقراط وأقواله تتخذ ، عند أفلاطون ، الطابع نفسه للنثر . غير أن أشكال السيرة الذاتية الإغريقية المتأخرة زمنياً ، وكذلك السيرة الذاتية المسيحية ، تكتسي أهمية خاصة ، فهي تفرق التاريخ - الاعتراف بجهول يتم من خلال عناصر رواية المغامرات والطيالغ التي يمكن أن نتعرف عليها (ملامات الأعمال نفسها لم يحتفظ بها) ديون كريزوستوم ، جوستان - مارنيز ، سيرهان ، وأيضاً مايسمي « Cycle des légendes bithémenines » وآخرها ، نجد العناصر نفسها عند بؤوس Boèce .

(٥) من بين الأشكال البلاغية المحيطة بهما ، نجد أن جنس القدرح اللاذع هو الذي يشتمل على أكبر عدد من الإمكانيات الروائية . فهو يقبل بل ويستلزم تنوع الصيغ اللفظية ، والتشخيص الدرامي والبارودي الساعر لوجهات نظر الآخرين ، إنه يسمح بترح الأبيات الشعرية مع النثر ، الخ .

(٦) يكفي أن نذكر في هذا الصدد ، رسائل سيررون إلى أتيكس Atticus .

(٧) نراجع في هذه المسألة كتاب كريغيتروف : نظرية الرواية (موسكو ١٩٢٧) ، وأيضاً المقدمة التي كتبها بولديريف لترجمة رواية أشيل ناتيس : مغامرات لوسبي وكليتون ، (نشر الأدب العالمي ، موسكو ١٩٢٥) . هذه المقدمة توضح مسألة رواية السفسطائيين .

(٨) عبرت تلك الأفكار عن نفسها في أول تحليل خصص للرواية وأصبح مرجعاً في الموضوع ، وهو تحليل هيس Hùel سنة ١٦٧٠ . ولم يظهر كتاب مماثل في الموضوع إلا في القرن التاسع عشر ، عندما نشر لرون رود دراسته عن رواية المصور القديمة سنة ١٨٧٦ .

(٩) راجعوا الشكل المتطرف لهذه الطريقة التسمية عند سحران ، وأيضاً عند جان - بول مع تبرع أكثر في درجات الصوغ البرودي .

(١٠) هكذا نجد أن بولنديف في المقالة المذكورة ، يسجل أن أشيل تاتيس في تصويره البلودي يلجأ إلى تيمة الحلم المنفر التقليدية . فضلاً عن ذلك ، يرى بولنديف أن رواية تاتيس تبعد عن النمط التقليدي لتجبه صوب رواية الطليح المزلية .

(١١) الكاتب الألماني ولفرام فون إشنباخ ، (١١٧٠ - ١٢٢٠) .

(١٢) « بارزيفال » هي أول رواية ذات مشكلة ، وأول رواية للتكوين . وهذا المغاير لجنس الرواية يتميز عن رواية التكوين التطبيقية الخالصة (البلاغية) ، الأحادية الصوت أساساً (مثل روايات تيليغ ، ولا سيويديت ، وإميل) ويستلزم التناحية الصورية . ورواية التكوين الساحرة ، الجاذبة بقوة نحو البلوديا ، هي مغاير أصل هذا الجنس الروائي .

(١٣) إن سرورة ترجمت وتمثل مادة الآخرين لم تم ، هنا ، داخل الوعي الفردي لكتيب الرواية : إنها سرورة طويلة ، تدريجية تم داخل الوعي الأدبي واللساني للعصر . فالوعي الفردي لم يبعدها ، ولا أنبأها ، وإنما أسهم فيها .

(١٤) في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر ، ظهرت في كتاب مطبوع جميع روايات القروسية ، تقريباً ، الموجودة آنذاك .

(١٥) إن رواية أماديس ، مفصولة عن جنورها الإنسانية ، قد أصبحت رواية عالمية تجماً .

(١٦) إن شعاع فعل مقولة « اللغة الأدبية » يمكن أن يضيء مجاله في بعض الفترات عندما يُشيد جنس نصف - أدبي ، فاعلة صارمة ومجبرة (مثلاً هو الشأن ، مثلاً ، في الجنس الرسالي) .

(١٧) يتميز الأدب الألماني بميل خاص نحو هذه الطريقة في تدنية الأقوال الرغبة ، بواسطة نشر مقارنات وتضاعفات ذات مستوى وضع . وهذه الطريقة التي أدخلها في الأدب الألماني ولفرام فون إشنباخ ، هي التي تمهد في القرن ١٥ ، أسلوب مشيرين شعين مثل جبار فون كوزر ميخ . وفي القرن ١٦ أسلوب فيشارت . وفي القرن ١٧ الدعوات الشعبية لأبراهام سانتا كلارا ، وفي القرن ١٨ و ١٩ تمهد أسلوب روايات هيميل ، وجان بول .

(١٨) من ثم المكسبات التركيبية الملحة للرواية الروحية إذا قُورست برواية القروسية : يُقلّ مركز بقوة ، « إثنان » هيميل ، تطور للمظهر المُؤسِّب . ويجب أن نُحلّ كذلك ، إدخال الميثولوجيا الكلاسيكية والآيات الشعرية إلى النشر .

(١٩) إن « حوارات الموت » جسد منتشرة ، والعنصر المميز فيما هو : أن تمد الأشكال تقدم إمكانية التحدّث حول تيمات مختارة (معاصرة وحالية) ، مع حكماء ، وعلماء ، وأبطال من جميع الأنظار ، وفي كل العصور .

(٢٠) انظر في لاسري L'Aesréc التكرّر الحقيقي الذي تتحقّق وراءه شخصيات العصر الواقعية .

(٢١) هكذا ، نجد فكرة الاحبار تظم ، بتناغم وتحمّط عجيب ، قصيدة كمشهورة منظومة بالفرنسية القديمة ، عنوانها : حياة أليكسي (Vasil'Alexis) وفي روسيا ، عدنا ، مثلاً ، حياة تيلدورزد ولايتشورا .

(٢٢) إن صسط مثل هذه الاختبارات ، المفروضة على نمطي جميع أنواع الأفكار والانعكاسات المسيرة للموضوعة ، هو قسط كبير في الإنتاج الصحم لروايتي الدرجة الثانية .

(٢٣) حياة لازرليلو دو تورميس هي أول رواية شطرية .

(٢٤) صحيح أن مفهوم هذا الانعكاس قلما يكون امتيازاً لهذا النموذج : فاللغة الإشكالية والبسيكولوجية هي ، في غالب الأحيان ، مبتذلة . ولذلك فالمودج التالي هو أكثر وضوحاً وصفاء .

(٢٥) أخذنا هذا الاصطلاح عن ديبليوس Dibelius

- (٢٦) كريستوف ويلاند (١٧٣٣ - ١٨١٣) كاتب وشاعر ألماني .
جون كارل ويتزل (١٧٤٧ - ١٨١٩) هو مؤلف Tobias Kravt
كريستيان فريدريك بلاتكينبورغ (١٧٤٤ - ١٧٩٦) دارس للإستيقا ومنظر للأدب ، ألف : بحث عن الرواية ، ونظرية عامة للفن
الجمالية .
- (٢٧) كوتفريد كيلر (١٨١٩ - ١٨٩٠) (gottfried Keller) كاتب سويسري ، ألف : هنري الأخضر و : أنغل سيلدوبل ، و : سبع
أساطير .
- (٢٨) مفهوم أننا لا نتحدث ها ، ألا عن الخطاب المنير للاتصال المتصل بالخطاب الآخرين بكيفية جدالية ودفاعية ، ولا نتحدث عن بأتوس
التشخيص ذاته ، الذي هو بأتوس غوي ، أدني ، عالِم ، وفي غير حاجة إلى الاصطلاح النوعي .
- (٢٩) وعاصمة في الباروك الألماني .
- (٣٠) نجد ذلك ، بشكل أو بآخر عند فيلندفع ، محوليت ، وستون . وفي ألمانيا ، عند ميزوس ، فييلاند ، ميلر ، وآخرين . وهؤلاء
الكتاب جميعهم ، عند معالجتهم الأدبية لمسألة البأتوس المعطفي (والتعليق) في علاقته بالواقع ، يتجون نموذج رواية دوكشوت التي يبنو
تأثيرها حاسماً . (يمكن أن تراصروا ، في الأدب الروسي ، دور لغة ريشاردسون في التنسيق للمعدد الأصوات داخل رواية بوشكين : لوجين
أو نغين) .
- (٣١) بوشكين : محكيات بيلكين .
- (٣٢) بوشكين : ابنة القبطان .
- (٣٣) مفهوم أننا نتكلم هنا عن الدراما الكلاسيكية الخالصة بوصفها تمر عن الحد الأعلى لحسن . ومن الواضح أن الدراما الواقعية المعاصرة
تستطيع أن تتوفر على لغات متنوعة ومتعددة .
- (٣٤) لا نعالج هنا مشكلة تأثير الكوميديا على الرواية ، والأصل المسكن ، انطلاقاً من الكوميديا ، لبعض مغامرات الممثل ، والمهريج ،
والأبله . ومهما تكن أصولهم ، فإن وظائفهم تغير داخل الرواية ، ولي إطار الرواية تنمو إمكانيات جديدة تماماً بالنسبة لهذه الوجوه .
- (٣٥) سبق القول بأن الصوغ الحوارية الكامنة للغة المثيلة في الخط الأسلوبي الأول ، مثله مثل حصونه الجدالية مع تعدد لغوي عشرين ،
يوجد هنا (في الخط التالي) مُحيئاً .
- (٣٦) ميخائيل برهشيف (١٨٣٣ - ١٩٥٤) : أسلوبي أصيل وخصص ذو حساسية نفاذة .
- (٣٧) Simplicius Simplicissimus : عنوان رواية شهيرة للكاتب الألماني كريستوف فون كرميلشوزن الذي عاش خلال القرن السابع
عشر (١٦٤٤ - ١٦٧٦) .
- (٣٨) إن هذا الفهم يستيع كذلك تقويماً للرواية ، وليس فقط تقويماً أدبياً بالمعنى الضيق ، بل أيضاً التقويم الأيديولوجي ، لأنه لا يوجد فهم
أدبي غير تقويمي .
- (٣٩) ألكسندر يستوجيف ، الملقب ب ملولانسكي Marlinski (١٧٩٧ - ١٨٣٧) ، كاتب روسي رومانسي غزير الإنتاج لكن بملون
روح ، متنافس على الأصالة بلوته ، وهيجو ووالترسكوت .
- (٤٠) شارل ديكنز في روايته Dombey and Son
- (٤١) إن مشكلة الخطاب الثنائي الصوت ، البارودي ، والساحر (وبنقة أكثر مشكلة تشابته) في الأوبرا ، وكذلك الموسيقى وتصميم
الرقص (رقصات بلهوية) هي مسألة بالغة الأهمية .

تحليل رواية نولستوي، البعث

بعد مرور أكثر من عشر سنوات على الانتهاء من « أناكارنينا » (١٨٧٧) أُنْجَزَ تولستوي روايته الأخيرة « بث » (١٨٩٠) . وخلال هذه السنوات العشر ، حصلت « الأزمة » الشهيرة التي ستقلب الحياة الشخصية لتولستوي وكذلك إيديولوجيته وإنتاجه الأدبي ، مما جعله يتخلى عن ممتلكاته (لفائدة أسرته) ، وينقض معتقداته الماضية ورؤيته للعالم ، وينكر عمله الأدبي .

ومثل هذا الانقلاب في الرؤية للعالم وفي الحياة الشخصية ، أحس به معاصرو تولستوي إحساساً قوياً وفهموه على أنه بمثابة أزمة . اليوم ، يرى العلم المسألة بكيفية مختلفة ، ذلك أننا نعرف أن مقدمات هذا الانقلاب كانت توجد سلفاً في أعمال تولستوي الشاب ، ونعرف أنه منذ السنوات الممتدة بين ١٨٥٠ - ١٨٦٠ كانت تظهر بوضوح اتجاهات ستجدُ مجالاً للتعبير عن نفسها منذ ١٨٨٠ في « الاعتراف » وفي الحكايات الشعبية والمحاولات الفلسفية الدينية وكذلك في وضع تولستوي لبعض مبادئ الحياة موضع تساؤل جذري . ونعرف أيضاً أن هذا الانقلاب لا يجب أن يفهم باعتباره حدثاً يخص حياة تولستوي وحده ، بل كان ، في الواقع مستجيباً لتطور الضرورات الاجتماعية والاقتصادية والأيدولوجية المعقدة التي كانت تجري آنذاك في المجتمع الروسي والتي كانت تقتضي من الكاتب أو الفنان الخاضعين في تكوينهما لفترة سابقة ، أن يعيدا النظر في توجيه أعمالهما . وفي الثمانينات بالضبط (١٨٨٠) ، حصلت « إعادة التوجيه الاجتماعي » لإيديولوجيا تولستوي ولإبداعه الأدبي . وكان ذلك هو الجواب المطلوب من لدن الشروط الجديدة لتلك الفترة .

منذ الخطوات الأولى على درب الأدب ، تميزت الرؤية للعالم عند تولستوي وكذلك عمله الأدبي ، بل وحتى أسلوب حياته ، بموقف معارضة للتيارات السائدة في عصره . بدأ مثل « تقليدي مناضل » يدافع عن تقاليد القرن الثامن عشر ، وعن مبادئه ، وعن روسو ، وعن موجة العواطفية الأولى .

ولما كان مناصراً لمبادئ بالية ، فقد تشيع للمجتمع البطريركي الخاضع لسيطرة ملاك الأراضي والقائم على الرق ، كما عارض بقوة قيام علاقات اجتماعية جديدة متولدة عن ضغط البورجوازية

الليبرالية . كان تولستوي خلال السنوات ١٨٥٠ - ١٨٦٠ يرى أن كاتباً مثل تورجنيف ، هو ديمقراطي أكثر من اللازم مع أنه كان مُتمثلاً للتيارات الأدبية المعبرة عن طبقة النبلاء الروسية . في تلك الفترة ، كان يوجد في النقطة المركزية لأيدولوجية تولستوي ولإبداعه الأدبي ، مفهوم التنظيم البطريكي للأسرة ، والملكية العقارية مع جميع العلاقات البشرية المنحدرة من هذه الأشكال الاجتماعية . وهي علائق مُؤمّلة بعض الشيء ومفقرة ، في التحديد الأخير ، للواقع التاريخي المللوس .

إن الملكية العقارية البطريكية منظوراً إليها من واقعها الاجتماعي الاقتصادي ، كانت توجد آنذاك ، خارج الصبورة التاريخية . لكن تولستوي لم يصبح مع ذلك ، المعلق الستانتالي على « أعشاش الأسياد »^(١) الأخيرة ، تلك البقايا المتبقية من العهد الإقطاعي . وإذا كان صحيحاً أن رومانسية معينة خاصة بهذا العالم الإقطاعي المحتضّر ، تكون جزءاً ملتحماً برواية « الحرب والسلام » ، فإنه لا يقل عن ذلك وضوحاً أن هذه الرومانسية لا تكون الخاصة الغالبة في هذه الرواية . ذلك أن المجتمع البطريكي مستحضر عند تولستوي عبر سيمفونية غنية بالصور والمشاعر والانفعالات . إنه مرتبط بأدراك عميق لعلائق الإنسان بالطبيعة إلا أنه لا يكون منذ البدء ، سوى خلفية يمتزج فيها الواقعي بالرمزي وتضيف إليها الفترة عناصر واقع اجتماعي آخر .

ليست البداية عند تولستوي ، هي العالم الواقعي للممالك العقاري ، ذلك الوسط الجامد القائم على الرّق والمنفلق على ذاته والمعادي لكل تجديد . بل إن تولستوي يتبع مقاربة أخرى : اصطلاحية بعض الشيء ، بدون شك ، إلا أنها مُثَبِّرَةٌ بعق للشعارات الاجتماعية المطروحة في سنوات ١٨٦٠ ، مما جعلها متلقية لتعدد الأصوات المنبثقة من فترة جد غنية بالصراعات والتوترات الإيدولوجية .

وانطلاقاً ، بالتحديد ، من هذه الرؤية للملكية العقارية الإقطاعية ، المؤسسية نصفياً ، استطاع تولستوي أن يتطور بكيفية مُطردة نحو مثله الاجتماعي الأعلى الذي تجسده الاسبة (isba) (مسكن خشبي يقطنه الفلاحون الروس) . لأجل ذلك ، فإن انتقاد الرأسمالية الوليدة وانتقاد كل ما كان يسند لها سواء على الصعيد البيسكولوجي أو على الصعيد الإيدولوجي ، قد اعتمد عند تولستوي ومنذ وقت مبكر ، على بنية اجتماعية تحثيه أكثر اتساعاً من بنية الحياة التقليدية للملكية العقارية المرتكزة على الرّق . وهذا المظهر الآخر لعالم تولستوي ، هذه اللذة العارمة للعيش التي تلون مجموع أعمال تولستوي قبل الأزمة ، لم تكن في جزئها الكبير ، سوى التعبير عن هذه الأشكال الاجتماعية الجديدة والصاخبة التي كانت قد ارتدادت ساحة التاريخ^(٢) خلال تلك السنوات .

كل هذا الذي ذكرناه ، كان يسهم في تكوين روح تلك الفترة : فمن جهة نجد نظاماً تقليدياً مرتكزاً على الرّق ، يلفظ أنفاسه الأخيرة ؛ ومن جهة ثانية ، كان هناك عالم إيدولوجي قليل التمايز وخاص بفئات اجتماعية جديدة . ولم تكن الرأسمالية قد شرعت بعد في تركيز وتوزيع القوى الاجتماعية التي كانت شعاراتها الإيدولوجية ما تزال مغلطلة وكانت تتداخل فيما بينها بألف طريقة وخاصة في مجال الإبداع الفني . والواقع أن الفنان كان يستطيع أن يتوفر على بيئة اجتماعية تحثيه

واسعة بالرغم من أن هذه البنية كانت تنطوي على تناقضات داخلية كامنة لم تكن تتبدى بعد في وضع النهار ، مثلًا مثل تناقضات الاقتصاد لتلك الفترة . إن الحقيقة كانت تُراكمُ التناقضات ، إلّا أن إيديولوجيتها ، وبخاصة في مجال الفن ، ظلت ساذجة في معطيلها ما دامت تلك التناقضات لم تكن قد انكشفت أو غلّت راحة .

فوق هذه البنية التحتية الاجتماعية الواسعة اللامتناهية وغير الكاشفة لتناقضاتها ، شيدت المجاميع الروائية الضخمة لتولستوي . بل إن سنانها وتناقضاتها الداخلية غير المقصودة هي التي كونت غناها وعظمتها عن طريق إدراج وجوه وأشكال ووجهات نظر ، وتقييمات تعبر عن مواقف اجتماعية متنافرة ومفتقرة إلى التجانس . وهذا هو ما يميز ملحمة « الحرب والسلام » ، وكذلك القصص والميكانيك ، بل وحتى رواية « أنا كارلينا » .

بدأت سرورة التمايز منذ سنوات ١٨٧٠ . كانت الرأسمالية قد استقرت مُحدّدةً بمنطق شرس حقن القوى الاجتماعية ، مفرقة الأصوات الإيديولوجية ، معطية لكل صوت وضوحاً أكثر ، ومقيمة في كل الأثناء حدوداً دقيقة . وقد تسارعت هذه السرورة أيضاً خلال السنوات ١٨٨٠ - ١٨٩٠ وهي الفترة التي أتمت خلالها التيارات الإيديولوجية بالمجتمع الروسي ، تمايزها : فالمدافعون المشبهون بالنظام البطريكي التقليدي ، والبورجوازيون الليبراليون من كل صنف ، والشعبيون ، والماركسيون ، جميع هذه التيارات تمايزت عن بعضها البعض ، ووضعت إيديولوجيتها الخاصة التي تنحو ، نتيجة لتفاقم صراع الطبقات ، إلى أن تتميز بدقة أكبر من قبل . ومنذئذ تحم على المبدع أن يختار توجيهه بدون التباس داخل هذا الصراع الاجتماعي ، خوفاً من أن يخسر ملكاته الإبداعية .

إن الأشكال الفنية خاضعة بدورها لهذه الأزمة الداخلية حيث تمايز وتمايز التناقضات الكامنة . فالملحمة التي كانت تجمع تحت نفس الإضاءة الفنية ، عالم نيكولا روستوف ، عالم بلاطون كراتيف وعالم بير ييزوكوف ، وعالم الأمير الشيخ بولكونسكي ، أو الرواية حيث ليفين يجيد ، بدون أن يكف عن أن يكون مُلاكا للأرض ، طمأنينة روحه بالقرب من إله الموجيك .. هذه الأشكال أصبحت في سنوات ١٨٩٠ ، مستحيلة . ذلك أن التناقضات التي تشتمل عليها ظهرت جلية في عمق العمل الأدبي ذاته ، مفككة من الداخل وحادته ، مثلما أنها كانت قد انفجرت في واضحة النهار داخل الواقع الاجتماعي والاقتصادي الموضوعي .

وخلال هذه الأزمة الداخلية التي أثرت في إيديولوجية تولستوي وفي نشاط إبداعه الأدبي على السواء ، بدأ يتجه صوب عالم طبقة الفلاحين البطريكية . ولحد هذه الفترة ، كان نفى الرأسمالية ونقد الحضارة المدنية يتآن انطلاقا من مواقف عزيزة على طبقة نبلاء قروية تقليدية وغير متشبثة كثيراً بالمواضعات . والآن ، وأى منذ ١٨٩٠ ، بدأ النفي والنقد يتآن من مواقع طبقة فلاحين تقليدية هي في نفس الآن ، ذات مواضعات اجتماعية ومفتقرة لواقع تاريخي حقيقي وملموس . من ثم فإن عناصر الرؤية للعالم لدى تولستوي التي لم تكن ، أول الأمر ، موجهة إلا نحو هذا القطب الثاني للعالم الإقطاعي الذي كان الفلاح يُكوّنه ، والتي كانت تتعارض بُعْثُف مع كل واقع ثقافي واجتماعي

ومياسي يحيط بها ، تستولي منذ الآن على كل تفكيره وتزعجه على أن يرفض بصرامة جميع ما لا يتلاءم معها .

لقد نجح تولستوي ، باعتباره مفكراً إيديولوجياً وأخلاقياً ومبشراً ، في أن يتناغم مع طبقة الفلاحين ، وفي أن يصبح حسب تعبير لينين ، الناطق باسم ملايين وملايين الناس الممثلين لهذه الطبقة الاجتماعية :

« إن تولستوي عظيم بصفته مترجماً لأفكار وعقليات ملايين الفلاحين الروسين أثناء اندلاع الثورة البورجوازية في روسيا . تولستوي أصيل لأن مجموع أفكاره إذا أخذت ككل ، تعبر بكيفية صائبة عن خصوصيات ثورتنا باعتبارها ثورة بورجوازية فلاحية . من هذه الزاوية ، فإن التناقضات الموجودة في أفكار تولستوي ، هي مِرآة حقيقية للشروط المتناقضة التي جرى فيها النشاط التاريخي لطبقة الفلاحين خلال ثورتنا(٣) » .

لكن إذا كان اتجاه جديد ، جنري ومُتَجِّه الآن نحو الفلاح ، قد تحقق داخل الرؤية للعالم عند تولستوي وفي أفكاره الفلسفية واعتباراته التجريدية عن الأخلاق ، فإننا نلاحظ بالمقابل ، في مجال الإبداع الفني ، أن إعادة التوجيه ظهرت أكثر تعقيداً وصعوبة . ليس مجرد صدفة إذا كان النشاط الفني بمعنى الكلمة لتولستوي قد أصبح في المرتبة الثانية منذ نهاية سنوات ١٨٧٠ ، بعد أن تَوَارَى خلف أعماله المتصلة بالفلسفة الدينية وبالفلسفة الأخلاقية . فبعد أن تخلى تولستوي عن طريقته القديمة ، فإنه لم يتوصل قط إلى تشييد أشكال فنية جديدة تكون ملائمة لتوجيهه الاجتماعي الجديد . والسنوات الممتدة بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ تتطابق في عمل تولستوي مع فترة أبحاث شكلية مكثفة قام بها ليخلق أدب فلاح .

إن الإسبة الفلاحية بمآلها الخاص بها وبوجهة نظرها عن العالم ، كانت منذ البدء ، حاضرة في أعمال تولستوي ، إلا أنها لم تكن تكون سوى حلقة ولم تكن تظهر ألا من خلال بلورة مؤشورية هي رؤية الشخص المنحدرة من عالم اجتماعي آخر ؛ أو أنها أيضاً كانت معطلة باعتبارها مصطلحاً ثانياً يدل على نقيضه أو على تواز (كما هو الحال في « الموقى الثلاثة ») .

فالفلاح ، هنا ، منظور إليه من طرف شخص نبيل وغير متشاعِلٍ ، فهو لا يقدم مبدأ تنظيم داخلي للعمل الأدبي . أكثر من ذلك ، فإن وضعية الفلاح عند تولستوي تستبعد أن يكون محركاً للفعل . فالفلاحون هم بالنسبة للكاتب ، مثلما هم بالنسبة لشخص رواياته ، موضوع اهتمام ومثل أعلى يتطلع إليه ، وليسوا مطلقاً مركزاً لتنظيم الرواية من حوله . سجلت صوفيا تولستوي(٤) في أكتوبر ١٨٧٧ ، بمذكراتها ، هذا الاعتراف ذا الدلالة القوية على لسان ليون تولستوي :

« إن عادات الفلاحين بالنسبة لي ذات أهمية خاصة وصعبة على الفهم . وعلى العكس ، بمجرد ما أشرع في وصف وجود أناس من طبقتي ، أحيى وكأني في بيتي » .

كان تولستوي منشغلاً منذ أمد طويل بمشروع رواية فلاحية . وفي سنة ١٨٧٠ ، وقبل كتابة آنا

كارنينا ، كان ينوي أن يكتب رواية يكون بطلها بمثابة نموذج شيبي « إيليا مورومي »* ، موجيك في أصله ، لكنه جامعي في تكوينه . وبعبارة أخرى ، كان تولستوي يريد أن يتدع غمطاً من الفلاح حسب روح الملحمة الشعبية^(*) . وفي سنة ١٨٧٧ عندما كان ينتهي آنا كارنينا ، سجلت زوجته في مذكراتها الحديث التالي :

« - آه ! إنهاء هذه الرواية [يقصد آنا كارنينا] في أقرب وقت لأبدأ شيئاً آخر . إن فكرتي الآن جد واضحة . فلنكي يكون عمل أدبي جيداً يجب أن نحب فيه الفكرة الأساسية . هكذا ، في « آنا كارنينا » أحب فكرة العائلة ، وفي « الحرب والسلام » أحببت فكرة الأمة كما وُلدت في حرب سنة ١٨١٢ . ومنذ اليوم أرى بوضوح أنني في عمل المقبل ، سأحب فكرة الشعب الروسي بصفته قوة مُقتضية » .

يطالعنا هنا ، مفهوم جديد للرواية عن الديسميرين ، وهي الرواية التي كان مشروعها في ذهن تولستوي . منذ الآن يتحتم أن تكون تدقيقاً رواية فلاحية موضوعها المركزى هو احتلال الفكرة التي صاغها ك . ليقين عن أن الرسالة التاريخية للفلاح الروسي تتمثل في استعمار أراضي شاسعة من آسيا . وهذه المهمة التاريخية تتحقق حصراً في إطار العمل الزراعي ومن خلال تشييد حياة بطريكية .

هكذا نغفل تولستوي ديسميراً وجد نفسه من جديد في سيريا وسط الفلاحين المعمرين . ونشهد ، عندئذ ، تغيراً في المنظور : في « الحرب والسلام » يظهر بلاطون كراتيف الشَّخص الساذج ، فقط كعنصر من عالم بير يوزوكوف . والآن نلاحظ عكس ذلك : بير مندمج في حقل رؤية الموجيك الذي هو العنصر الحقيقي في التاريخ . فالتاريخ ليس هو « ١٤ ديسمير » وساحة السينا* ، بل هو حركة هجرة الفلاح المتضرر من المالك . على أن هذا المشروع للرواية لم ينجز ، ولم تبق منه سوى بعض التخطيطات .

لقد أنجز تولستوي مقاربة للمعضلة التي يطرحها الأدب الفلاحي وذلك من خلال « المهيكات الشعبية » التي كتبها لا عن الفلاحين بل من أجلهم . فقد توصل تولستوي ، هنا ، حقيقة إلى تشييد أشكال جديدة ، هي ، بالرغم من أنها تظل في بعض جوانبها تقليدية ومرتبطة ببعض الأجناس الفولكلورية ، مثل المثل الشعبي ، أشكالاً جد أصيلة يتحققها الأسلوب . غير أن هذه الأجناس الأدبية تستع أشكالاً قصيرة ولا تؤدي إلى الرواية الفلاحية ، كما أنها لا توصل إلى الملحمة الفلاحية .

لذلك ابتعد تولستوي ، أكثر فأكثر ، عن الأدب ، وصاغ رؤيته للعالم في شكل المحاولة والمقالة

(*) بطل أسطوري في الملحمة الشعبية الروسية .

(*) إشارة إلى حبة الدسميرين التي قامت يوم ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ ، والتي جرت مرحلة أحداثها المهمة بساحة السينا في مدينة سانت سبورغ بطور .

والبحث ومنتخبات الأحوال الماثورة لمختلف المفكرين (أفكار لكل الأيام) الخ .. والأعمال الأدبية حقاً هذه الفترة (موت أيفان إليتش ، سوناتة لكروتزر الخ ..) كُتبت حسب طريقته القديمة ، لكن مع حضور راجع للنقد وللإتهام وللأخلاقية التجريدية . ذلك أن المعركة الحامية ، لكن بدون أمل ، التي خاضها تولستوي لإقامة شكل فني جديد ، انتهت دائماً بانتصار الأخلاقي على الفنان : وجميع أعمال هذه المرحلة تعمل أمراً هذا الصراع .

وإذن ، فإن مشروع « بعث » آخر رواية لتولستوي ، بزغ إلى الوجود في الوقت الذي كان تولستوي يكافح بكل قواه من أجل إعادة توجيه اجتماعي للخلق الفني ؛ ومنذئذ بدأ عملاً طويلاً وشاقاً تتخلله أزمات .

إن « بعث » ببنتها ، تتميز جفراً عن روايات تولستوي السابقة . وبالنسبة للجنس الروائي ، يجب أن تُصنّف على جلة . فإذا كانت « الحرب والسلام » يمكن أن تُحَدّد بوصفها رواية تاريخية وعائلية (مع توجّه نحو الملحمة) ؛ وإذا كانت « أناكارينا » تنتمي إلى الجنس النفسي والعائلي ، فإن « بعث » يجب أن تُحَدّد بمثابة رواية اجتماعية - إيديولوجية . أنها ، بخصائصها النوعية ، يمكن أن تصنف ضمن نفس خانة رواية « ما العمل ؟ » لتشير نشيفسكي ، ورواية « خطأ من » . إذا نظرنا جهة الأدب الأوربي سندرجها ضمن جنس روايات جورج صاند . إن هذا النوع من الرواية يتركز على أطروحة إيديولوجية متصلة بالتنظيم الاجتماعي مثلما هو مرغوب فيه ، وكما يجب أن يكون . وانطلاقاً من هذه الأطروحة ، تخضع أشكال المجتمع والعلاق الاجتماعية ، لنقد منهجي ؛ وهو نقد تضاف إليه إما تدليلات مصوغة باعتبارات تجريدية ، أو أحياناً ، محاولات لتشخيص مثل أهل طوبوى .

هكذا فإن مبدأ تنظيم الرواية الاجتماعية - الإيديولوجية لا يوجد في حياة الفئات الاجتماعية - كما هو الحال في الرواية الاجتماعية التي تصف هذه الحياة ، ولا في الصراعات النفسية المتولدة عن العلاقات الاجتماعية المحددة - كما في الرواية النفسية - الاجتماعية -، بل يكون مبدأ تنظيم الرواية هو أطروحة إيديولوجية معبرة عن مثل أعلى اجتماعي وأخلاقي من خلاله يتمّ التشخيص النقدي للواقع . لذلك ، وباتفاق مع خصائص الجنس الذي تنتمي إليه رواية « بعث » ، نعبدها تتكوّن انطلاقاً من ثلاثة عناصر :

(١) النقد المنهجي لجميع العلاقات الاجتماعية القائمة .

(٢) تشخيص « الحالة » التي تكونها الحياة السابقة للبطل ، أي البحث الأخلاقي ل « نيكليدوف » و « كاتيا ماسلوكا » .

(٣) التطورات العامة لوجهات نظر الكاتب الاجتماعية والأخلاقية والدينية .

صحيح أن هذه العناصر كانت حاضرة في الروايات السابقة لتولستوي إلا إنها لم تكن تضطلع في تأليفها بسوى وظيفة ثانوية . كانت الوظيفة الأساسية من نصيب عناصر أخرى : التشخيص

التفصيلي للحياة الفيزيكية وحياة الروح في السياق الاجتماعي البطبرمكي والملاكي ، مع رُجحان كفة الحياة العائلية ، وكذلك تشخيص الطبيعة وحياة « إنسان الطبيعة » . لم يعد هناك من أثر لذلك في رواية « بعث » . ويكفي للاحتجاج بذلك ، أن تُذكر بالدور الضعيف الذي يلعبه ، في آناكارنبا ، نقد الثقافة الحضرية والمؤسسات البيروقراطية والحياة العمومية - وهو نقد ينطق به في الرواية قسطنطين ليفين ، والذي يتجلى أيضاً من أزمة ليفين الأخلاقية ومن بحثه عن معنى للحياة ! لكن في « بعث » نجد هذه التيمات التي ذكرناها ، وحدها تتحدّد بنية الرواية .

كل ذلك له عواقب على تأليف « بعث » التي هي ذات بساطة خاصة إذا قارناها بأعمال سابقة لتولستوي كانت تتميز بحضور عدّة تويّاتٍ سردية مستقلة مترابطة فيما بينها داخل حبكة من خلال علائق صلبة وجوهرية . مثلاً ، في رواية « آنا كارنبا » : نجد عالم آل أولونسكي ، وعالم كارنبا ، وعالم آنا وفرونسكي ، وعالم آل شتشيربان ، وعالم ليفين ، وجميع هذه العوالم مقدمة تقريباً من الداخل ، مع دقة والنباه أصيلين . وحدها الشخصيات الثانوية مقدمة من خلال البلورة المشورية التي تؤلّفها نظرة الأبطال الأساسيين : البعض من تلك الشخصيات منظور إليه من خلال ليفين ، والبعض الآخر من خلال فرونسكي ، وآنا ، الخ ... بل إن شخصية مثل « كوزنشف » تكون أحياناً موضوعاً لحكي مستقل . وجميع هذه العوالم وثيقة الصلة فيما بينها ، ومندرجة في حزمة متضامّة من الروابط العائلية ومن العلائق الجوهرية الأخرى . في « بعث » يتركز الحكمي على « نيكليودوف » وحده ، وجزئياً على كاتيا ماسلوا . وجميع الشخصيات الأخرى وبقية العالم ، تقدم من خلال رؤية نيكليودوف . إن شخص هذه الرواية ، باستثناء البطل والبطلة ، ليست مترابطة فيما بينها ، وما من شيء مشترك بينها سوى الدخول غرضاً في علاقة مع نيكليودوف .

ولمذّن ، فإن « بعث » ليست سوى سلسلة من اللوحات المشخصة للواقع الاجتماعي من زاوية نقدية عنيفة . والخيط الرابط بين هذه اللوحات هو النشاط الخارجي والداخلي لنيكليودوف ، ونقضي الرواية إلى الأطروحة التجريدية للكاتب والتي يُدعمها باستشهادات من الإنجيل .

ولا جدال في أن نقد الواقع الاجتماعي ، خاصة ، بالنسبة للقرن العشرين ، هو العنصر الأكثر أهمية والأكثر حملاً للمعنى . وبهيم هنا النقد بمجال جد واسع ، أكثر اتساعاً ممّا نجده في أية رواية أخرى من روايات تولستوي . إنه يشمل (هنا ، في بعث) : سجن بوتيريك في موسكو ، وسجون الانتقال في روسيا ، وسيربيا ، والمهكمة ، ومجلس « السينا » والكنيسة والمصالح الدينية ، وصالونات المجتمع الراقى ، والأجواء البيروقراطية ، والإدارة العليا والمتوسطة ، والمهامين الليبراليين ، ورجال القانون ذوي النزعة المحافظة أو الليبرالية ، والإداريين على اختلاف درجاتهم : من الوزير إلى خُراس السجون ، ونساء السهرات ، والبورجوازية ، والبورجوازية الصغيرة بالمدن ، وأخيراً ، الفلاحين : كل ذلك مُدمج في تقديمه ، بالرؤية النقدية لـ « نيكليودوف » وللكاتب نفسه . وبعض الفئات الاجتماعية مثل الأنتلجنسيا الثورية ، والعمال ، تظهر هنا ، لأول مرة ضمن العناصر المكوّنة لعالم تولستوي الروائي .

إن نقد الواقع عند تولستوي مُوجّه (مثلما هو الشأن عند سابقه الشهير جان جاك روسو في القرن الثامن عشر) ضد كل شكل من أشكال المواضعة الاجتماعية بما هي عليه ، وضد كل ما استعمله الإنسان لإخفاء الطبيعة وتغويبها . لأجل ذلك فإن هذا النقد خالٍ من كل تاريخية حقيقية .

تُسْتَل الرواية برسم لوحة واسعة للمدينة التي تسحق الطبيعة وكلّ ما هو طبيعي في الانسان . ويقدم لنا الكاتب بناء المدينة والثقافة الحضرية على أنهما محولة اِقتِرفَها بعض مئات من الناس لتضوية قطعة الأرض التي تكُدُّسوا فوقها ، وذلك بإخفائها وراء الأحجار حتى لا يثبت شيء عليها ، منتزعين جميع النباتات خائفين إياها بالفحم والبترول ، مقلّمين الأشجار وطاردين جميع الحيوانات والأطيار . وحتى الربيع نفسه الذي تمكن من أن يعيد الحياة لِمَا بَقِيَ من الطبيعة ، لا يستطيع شيئاً ضد نخوة الكذب الاجتماعي وضد المواضعة اللتين ابتكرهما سكان المدن أنفسهم لمارسوا سلطتهم ، البعض على البعض ، وَلِتَحْذَوْا وليعذبوا أنفسهم .

هذه اللوحة الفخمة والفلسفة الخالصة التي رسمها تولستوي للربيع في المدينة ، ولصراع الطبيعة ضد الثقافة الحضرية المتعنة ، لا تَقُولُ في شيء عن أفضل الصفحات التي كتبها روسو ، وذلك لكثافتها وقوتها المقتضة ، وجرأة مفارقاتها . إنه يُعطينا دفعة واحدة ، نبرة الفضح الذي سيُتَلو والمتصل بجميع المبتكرات البشرية : السجن ، العذالة ، الحياة الاجتماعية الخ ... وكما هو الحال دائما عند تولستوي ، فإن الحكيم ينتقل مباشرة من المستوى الأكثر اتساعاً وتعميماً ، إلى مستوى التفاصيل الأكثر دقة مع التسجيل المضبوط لأصغر الإشارات ولأفنفه أفكار الناس ومشاعرهم وكلامهم . والانتقال المفاجيء والمباشر من العام إلى الخاص ، هو أحد مميزات فنّ تولستوي ؛ لكننا نجد استعماله في « بحث » أكثر لفتاً للنظر اعتباراً إلى أن التعميم فيها أكثر تجريداً وأكثر فلسفة ، والتفاصيل أكثر صغراً وجفافاً .

وتشخيص العذالة في هذه الرواية ، هو موضوع تشييد على جانب متميز من الدقة والعمق . والصفحات المخصصة له هي أقوى صفحات الرواية . فلنفحصها بانتباه أكثر .

إن الاستشهادات المأخوذة من الأنجيل والموضوعة في صدر الجزء الأول من الرواية على شكل فكرة توجيهية ، تكشف لنا أطروحة تولستوي الأساسية : من غير المقبول أن يتولّى إنسان الحكم على إنسان آخر وإدائته . وهذه الأطروحة يدلّل عليها الموقف الجوهرى في الرواية : نيكليودوف الذي وجد نفسه في موضع الخلاف أي في موضع القاضي خلال محاكمة ما سلفوا ، هو في الواقع مسؤول عن سقوطها وضياعها . ومشهد المحاكمة ، كما تصوره تولستوي ، يوضح كذلك أن لا أحد من القضاة المجتمعين في هذه المحاكمة مؤهل لممارسة هذه الوظيفة : الرئيس وعضلة ذات الرأسين ، وهضمه الجيّد وعلاقته الفرامية بإحدى الخدم ، والقاضي المحترم ذو النظارة المخفوفة بالذهب ، والمزاج المتعكّر بسبب خصومته مع زوجته - ممّا يؤثّر في سلوكه داخل المحكمة - ، ثم القاضي الشجاع المتألم من نزلةٍ معدّته ، ووكيل النيابة المهنوي البلبد المدّعي ، وأخيراً المحلفون الذين هم أدنياء ومتباهون مُتَبَجِّحُونَ بأنفسهم ، معترّون بفرثهم العقيمة . لا أحد يمكنه أن يكون مؤهلاً

ليحكم ، لأن الحكم في حد ذاته ، مهما كان ، ما هو إلا من ابتكر الناس ، وهو ابتكار غلو وكاذب . أيضاً فإن مسطرة الحكم نفسها كاذبة وغالية من المعنى ، وكذلك كل ذلك التقديس الأعمى للشكليات والمواضعات التي تُلَفَّن تحتها الطبيعة الحقيقية للإنسان .

هنا هو ما يقوله لنا تولستوي المفكر الإيديولوجي . إلا أن تشخيص المحاكمة ، تلك اللوحة المنسجرة ، بمهارة فائقة ، يقول لنا أيضاً شيئاً آخر .

ما هو ، إذن ، ذلك الشيء الذي قيل لنا ؟

في الواقع يتعلق الأمر بمحاكمة للعدالة ، محاكمة لها حوافرها وقدرتها على الانقاع . إنها محاكمة طبقة النبلاء مجسدة في نيكليدوف ، ومحاكمة القضاة البيروقراطيين والمخلفين البورجوازيين الصغار ، وأخيراً محاكمة المجتمع الطبقي والأشكال الخادعة لـ « العدالة » التي وَلَدَتْها هي بنفسها . إن اللوحة التي رسمها تولستوي أماناً انطلاقاً من تفكير اجتماعي عميق ومقنع ، ما هي إلا إدانة للعدالة الطبيعية في سياق الواقع الروسي خلال الثمانينيات من القرن التاسع عشر (١٨٨٠) . ومثل هذه المحاكمة الاجتماعية تتوفر على أسسها وعلى حوافرها : أنه ليس حكماً أخلاقياً موجهاً لإنسان مجرد ، بل حكم اجتماعي موضوعه العلاقات القائمة على الاستغلال وأيضاً الأشخاص المجسّدون له : المستغلون ، والبيروقراطيون ، الخ ... وفكرة مثل هذه المحاكمة تغلو أكثر وضوحاً وإقناعاً من خلال خلفية التشخيص الفني التي ينسجها تولستوي .

إن مجموع عمل تولستوي مطبوع في العمق ، برسم المحاكمة الاجتماعية . لكن أيديولوجيته المجردة لا تعرف سوى الحكم الأخلاقي الموجة للنفس ، وعدم مقومة الشر الاجتماعي . وهذا أحد التناقضات الخطيرة عند تولستوي الذي لم يتوصل قط إلى تجاوزه والذي يظهر جلياً في هذه المحاكمة الاجتماعية للعدالة التي قمنا بتحليلها . فالتاريخ وجدليته ، وذلك النفي الذي هو داخل التاريخ ، نسبي فقط وفيه يوجد الإثبات ، هو شيء غريب عن طريقة تفكير تولستوي . لذلك فإن فيه للعدالة بما هي عليه ، هو نفي مطلق ، وإذن ، بدون مخرج ، وغير جدلي ، إنه نفي متناقض .

غير أن رؤيته وتشخيصه الفني هما أكثر عمقاً : فتولستوي مع رفضه للعدالة الطبيعية وللبيروقراطية ، يدافع عن مبدأ عدالة مضادة ، عدالة اجتماعية واعية وليست شكلية ، يعلنها المجتمع ذاته وباسمه الخاص .

إن فضح المعنى الحقيقي - أو بالأحرى عَكِيّة - كل ما يتم خلال المحاكمة ، قد أنجز بواسطة طرائق فنية محدّدة جيداً ، ولا تظهر لأول مرة في رواية « بعث » بل هي تميز مجموع أعمال تولستوي السابقة . إنه يقدم لنا هذا الفعل أو ذاك وكأنه يتبنّى وجهة نظر رجل يتأمل ذلك الفعل لأول مرة ولا يعرف شيئاً عن غايته ، وبالتالي فهو لا يدرك سوى المظهر الخارجي للفعل مع جميع التفاصيل المادية . إن تولستوي عنتمنا يصف فعلاً ما ، يتحاشى بعناية الكلمات أو العبارات التي أَلْفَنّا استعمالها للدلالة عليها .

والى جانب هذه الطريقة في التشخيص تضاف طريقة أخرى مرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً وتكملها ، ومن ثم فهي دائماً تستعمل بقران معها : إنه عندما يصف المظهر الخارجي لهذا الفعل الاجتماعي أو ذاك أو لسلوك متواضع عليه - مثلاً أداء القسم ، افتتاح المحكمة ، قراءة الحكم الخ .. يبرز دائماً مشاعر الشخص التي تنجز هذه الأفعال . إلا أنه يحدث أن تكون هذه المشاعر ، في كل مرة ، بدون علاقة مع الأفعال ، وتكون غريبة تماماً عنها ، وكثيراً ما تنتمي لاهتمامات مادية أو فيزيقية متدنية . هكذا ، نجد أن أحد أعضاء المحكمة بينما كان يصعد درجات سلم المحكمة باعتزاز أمام الحضور الذين وقفوا احتراماً ، راح يحمد ذهنه ليخمن ، حسب عدد الخطوات المتبقي له ، ما إذا كان العلاج الجديد لنزله الملعبد سيكون ناجحاً . وبذلك تكون الإشارة نوعاً ما ، منفصلة عن الشخص الذي ينجزها وتصبح قوة آلية مستقلة عن الناس وخالية من المعنى .

هناك ، في الأخير ، طريقة تعبيرية ثالثة تنضاف إلى الأوليين . إن تولستوي لا يكف عن إظهار كيف أن هذه الشكلية الاجتماعية الآلية ، المفصولة عن الإنسان والمفرغة من معناها ، ينتهي بها الأمر إلى أن يستعملها الناس لإرضاء مطامعهم الدينية وشرهم الأناني . لذلك يكون واضحاً أن المستفيدين يفعلون كل شيء حفاظاً ودفاعاً عن هذه الأشكال الجيئة . هكذا ، فإن أعضاء المحكمة ، فيما هم مُنشدون بأفكار ومشاعر غريبة تماماً عن مسطرة الحكم الموقرة ، وعن بزائهم المزركشة ، كانوا يستشعرون مع ذلك ارتياحاً متباهاً لكونهم أشخاصاً هامين وعظميين ، وأيضاً لارتباطهم الشديد بالامتيازات التي توفرها لهم الوظيفة التي يمارسونها .

إن تولستوي يتبع دائماً نفس الطريقة عندما يريد أن يعري التضليل وبخاصة في المشهد المعروف ، مشهد القديس الديني المقام في السجن .

عن طريق فضحه للطابع المتواضع عليه ولبعثية الطقوس الدينية والحفلات الاجتماعية والأشكال الإدارية الخ .. يتوصل تولستوي إلى النفي المطلق لجميع الموضعات الاجتماعية كيفما كانت . وهنا أيضاً تكون أطروحة خالية من كل عنصر جدلي تاريخي . إن ما يشخصه ويعرّبه هو الموضعات المغلوطة التي فقدت إنتاجيتها الاجتماعية والتي تحافظ عليها الطبقات الحاكمة لصالح استدامة السيادة الطبقية . والواقع أن الموضعات الاجتماعية يمكن أن تكون مُنتجة ، وهي في الوقت ذاته الشروط اللازمة للتواصل . ثم أليس الكلام البشري الذي كان تولستوي يعرف استعماله بغير متميز ، هو نفسه ، في نهاية التحليل ، إشارة اصطلاحية متواضع عليها .

إن نبيلية تولستوي هذه ، التي تؤول إلى نكران كل ثقافة إنسانية بوصفها اصطلاحية ومبتكرة من الناس ، هي نبيلية مرتبطة . يكون تولستوي لا يعرف الجدلية التاريخية التي لا تدفن الموتى إلا عندما يكون الأحياء قد جاؤوا لتعريضهم . إن تولستوي لا يرى سوى الموتى ، ويُخيل إليه أن حقل التاريخ سيظل فارغاً قَبْرُهُ مُركز على ما تفتت ويتحلل ، وعلى ما لا يستطيع ولا يجب أن يظل قائماً : إنه لا يصر سوى علاقتنا الاستغلال وما يتولد عنها من أشكال اجتماعية . لكن الأشكال الأيجابية التي تبلغ الضجج داخل حقل المستغلين الذين ينظمون صفوفهم بسبب الاستغلال ذاته ،

تظل مجهولة من جانب تولستوي الذي لا يحس ولا يؤمن بها . ولأنه يتوجه إلى المستغلين وحدهم ، فإن تبشيره يكتبسي طابعاً سلبياً بالحتم : يتخذ شكل الحرّمات القطعية والنفي المطلق بدون جدلية .

ولهذا السبب أيضاً يفضح تولستوي في روايته الأتليجنسيا الثورية ويمثل العالم العمالي . هنا ، كذلك ، لا يرى سوى الزيف والمواضعة والابتكار الإنساني ، ولا يدرك سوى التناقض بين الأشكال الخارجية والعالم الداخلي ، واستعمال هذه الأشكال الميتة من أجل غايات مصلحية وأنانية .

نورد للتدليل على هذه الملاحظة ، وصف تولستوي لـ « فيرا بكودوكوفسكايا » عضوة الحركة الثورية « إرادة الشعب » ؛ ويجري المشهد داخل السجن :

« سألها نيكليودوف كيف وقعت في الأسر ؛ وسرعان ما أخذت تحدّثه بذلاقة لسان عن عملها الثوري : وكان حديثها يزدهم بالكلمات الأجنبية عن الدعاية والتخريب ، والجماعات والفروع والفروع التابعة .. كانت ، بطبيعة الحال مقتنعة بأن الجميع يعرفون هذه الأشياء التي لم يكن نيكليودوف قد سمع عنها قط . »

ففي مقابل العالم الطبيعي والأصيل للفلاح مينشوف ، نجد هنا العالم الاصطلاحي ، الاصطناعي ، الفارغ ، للمناضلة الثورية .

أما القائد الثوري ، فإن الصبورة التي يرسمها له تولستوي هي أكثر سلبية : فبالسببة لـ « نوفودفوروبف » لبس العمل النضالي والمسؤوليات على رأس الحزب « والأفكار السياسية نفسها ، سوى وسيلة لإرضاء طموح جامع .

والمناضل العامل ماركيل كوندراتيف ، الذي يقرأ بمواظبة الجزء الأول من كتاب الرأسمال ، والذي يتعلق بأستاذه نفودفوروبف ، فإنه يصبح ، من خلال تصوير تولستوي لشخصيته محروماً من استقلال الفكر : فعنده تيمية ثقافية تجعله يخضع بدون تحفظ لنظرية علمية اصطلاحية من ابتكار الناس .

على هذا النحو يصوغ تولستوي نقّده والمبدأ الذي يعتمد عليه تمييز جميع الأشكال الاصطلاحية للتواصل الاجتماعي : أشكال ابتكرها سكان المدن « لتعذيب أنفسهم ولتعذيب الآخرين » . وحسب رأي تولستوي ، فإن القائمين على هذه الأشكال الاستغلالية ، مثلهم مثل الثوريين الذين يحاولون تخطيها ، هم أيضاً عاجزون عن الخروج من حلقة المواضعة المخلقة ومن دائرة الاصطناع والآجنّوى .

في هذا العالم ، كل نشاط سواء كان اصطلاحياً أو ثورياً هو كاذب على حد سواء ، وهو سيء وغريب عن طبيعة الإنسان الحقيقية .

ماذا نجد في رواية « بحث » من عناصر مخصّصة لتعديل هذا العالم القائم على الأشكال والعلائق الاجتماعية المتواضعة عليها ؟

في الأعمال السابقة لتولستوي ، كانت تقولَ هذه الوظيفة « التعديلية » ، الطبيعة ، والحب ، والزواج ، والأسرة ، والإنجاب ، والموت ، وصعود أجيال جديدة ، ونشاط عائلي قوي . أما في « بعث » فإننا لا نجد شيئاً من ذلك ، حتى الموت في عظمته الحقيقية لا نجده هنا . ففي مواجهة العالم الاجتماعي المرفوض ينتصب ، معارضاً ، عالمُ الأبطال الداخلي ، عالم نيكليودوف وكاتيا ، بعثهم الأخلاقي ، وكذلك تبشيرة الكاتب التي تقوم حصراً على النفي والمهرم .

كيف يفعل تولستوي لإظهار كل كذلك ؟

في هذه الرواية الأخيرة ، لا نجد مطلقاً تلك اللوحات القوية عن حياة الروح باندفاعاتها الداخلية القائمة وبشكوكها وتردّداتها ، بصعودها وسقطاتها ، بتقلباتها بين الإحساس والمزاج .. وباختصار لا نجد كل ما كان تولستوي يتناوله عندما كان يقدم الحياة الداخلية لأندريه بولكونسكي ، وبيريسكوف ، ونيكولا روستوف ، وحتى لشخصية لفين . فالنسبة لنيكليودوف لجأ تولستوي إلى احتراص وجفاف استثنائيين ، فليس هناك سوى الصفحات المخصصة لنيكليودوف الشاب التي كُتبت حسب الطريقة القديمة (حبه الأول وهو مُرافق لكاتيا ماسلوفا) . أما سؤورة البعث الداخلية فإنها ، عملياً غير مصوّرة : إنه يعرض واقع الروح الحي بعرض جاف عن الدلالة الأخلاقية لانفعالات نيكليودوف . ويظهر الكاتب متمجلاً في الانتقال بسرعة من واقع الحياة الأخلاقية التجريبي - الذي لم يعد محتاجاً إليه وأصبح الآن كريباً في نظره ، إلى الاستخلاصات الأخلاقية ، والصيغ ، ثم ينتقل مباشرة إلى نصوص الإنجيل نفسها . ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد ، تلك الفقرة من مذكرات تولستوي حيث يثوح بالهمزازه من الحديث عن حياة نيكليودوف الداخلية ، وبالأخص عن قرار هذا الأخير بالزواج من ماسلوفا ؛ وفي تلك الفقرة ، يعلن تولستوي نيّته في أن يقدم مشاعر وحياة بطله : « مع استنكارها والاستهزاء بها » . إلا أن تولستوي لم يُنفذ التزامه بخصوص هذه النقطة الأخيرة ، فهو لم يتمكن من أن ينفصل كفاية عن شخصية بطله ليهزأ منه ؛ لكن الابهتزاز الذي كان يستشعره من أن يستمريل في وصف حياته الداخلية وأرغمه على « تجميد » ما كان يجب أن يقوله عنها . إن تولستوي ، برفضه أن يحب بطله ، لم يستطع أن يجد الكلمات الحقيقية لتقدمه . ففي كل الصفحات نجد أن حيلة الانفعالات والتجارب الأخلاقية التي سطرها الكاتب تكبّت وتعوق اندفاعاتها الحيوية ، كما أخفي منها ما لا يمكن اختزاله في صيغ أخلاقية .

كذلك فإن حياة كاتياوشا الداخلية مقدّمة بطريقة جافة ومتحفظة من وجهة نظر الكاتب ، لا من وجهة نظر كاتياوشا نفسها . على أن هذه الشخصية الأخيرة هي التي كان من المفروض أن تلعب الدور الأساسي في الرواية . فقد كان تولستوي يجد أن نموذج « النبيل الثابت » ، أي شخصية نيكليودوف ، يبدو له مُضحكاً تقريباً . وليس مجرد صدفة إذا كان يتحدث ، في مذكراته ، عن ضرورة إدخال « الاستهزاء » في تقديم شخصية نيكليودوف . وجميع مظاهر السرد الإيجابية كانت ستتركز ، على كاتياوشا التي كان عليها ، وبإمكانها ، أن تُلقَى ظلّاً على الصراع الداخلي عند نيكليودوف ، وعلى توتّيته حتى يبدو وكأنه « معضلة الخالق » . تقول كاتياوشا لنيكليودوف عند

رفضها طلب زواجه منها : « تريد أن تستعملنى من أجل غلاصك . لقد حصلت على مُنتحك منى في هذه الحيلة ، وتريد أيضاً ان تُتخذ ، بفضلى ، روحك في العالم الآخر » .

إن كاتوشا ، هنا ، تبرز بدقة وعمق ، الأنانية الغالبة على « النيل التائب » ، واهتمامه المقصور على « أنه » ، فليس لصراع نيكليدوف الداخلي من غرض ، في نهاية الأمر ، سوى « أنه » الخاص . إن الاهتمام المقصور في ذاته ، هو الذي يُحدد جميع انفعالاته وافعاله ، كما يُحدد إيديولوجيته الجديدة ، فالعالم أجمع ، والواقع بكل ما يشتمل عليه من شر اجتماعي ، ليس لهما في نظره وجود في حد ذاتهما ، بل فقط باعتبارهما يتصلان بمعضلته الداخلية : إنه يريد استعمالهما ليظفر بخلاصه .

أما كاتوشا فإنها لا تعرف التوبة ، وليس ذلك فقط لأنها ما دامت هي نفسها ضحية لا يكون لها سبب يحملها على التوبة ، بل كذلك وبالأخص ، لا تستطيع ولا تريد أن تحصر التفكير في « أناها » الخاصة . إنها لا تنظر إلى نفسها ، وإنما تنظر إلى ما حولها وإلى العالم المحيط بها .

نعثر في مذكرات تولستوي على الملاحظة التالية :

« (في كونفيسكايا) بعد البحث ، تعلقو مُحبًا كاتوشا ، فى بعض اللحظات ، ابتسامات ماكرة ، كسولة وكأنها قد نسيت كل ما كانت تعتبره من قبل بمثابة الحقيقة : إن لديها رغبة في إن تعيش ، وفي أن تكون سعيدة » .

ومن أسف أن هذا الشعار المتوفر على قوة وعمق استثنائيين ، قد ظل في مستوى التخطيط الأولي داخل الرواية . على أن كاتوشا غير قادرة على أن تُطيل الحديث عن بحثها الداخلي ، ولا على أن تركز اهتمامها حول الحقيقة السلبية تماماً التي جعلها تولستوي تكتشفها . إنها ترغب فقط في أن تعيش . وباستطاعتنا أن نفهم بسهولة لماذا لم يستطع تولستوي أن يحصر في شخصية ما سلوفا لا إيديولوجيا الرواية ولا نقده المطلق ، ولأنه في الواقع . ذلك أن هذه الأيديولوجيا ، ومطلقة النقد (نقد يمكن القول عنه بأنه ليس طبقياً) قد نمّتا بالضبط في كنف أحادية التطور لدى « النيل التائب » . من ثم لزم أن يكون نيكليدوف هو مبدأ تنظيم الرواية ، وبالتالي فإن تقديم كاتوشا جاء بالحم جافاً ومختزلاً ، وما كان له أن يتكوّن ألا على ضوء اهتمامات نيكليدوف .

لنتنقل الآن إلى النقطة الثالثة : الأطروحة الأيديولوجية التي تنظم الرواية انطلاقاً منها .

إن الوظيفة المعملية لهذه الأطروحة ، واضحة على الأقل من خلال كل ما سبق قوله . فليس هناك قطعاً شيء في الرواية يكون مُحايِداً بالنسبة للأطروحة الأيديولوجية . إن تولستوي لم يُعَدّ يسمح لنفسه ، كما في « الحرب والسلام » وأنا كارنتينا بأن يُظهر الناس والأشياء فقط لذاتها ، بل إن كل كلمة وكل صفة ، وكل مقارنة تعود مباشرة ، إلى هذه الأطروحة الأيديولوجية . وليس فقط أن الكاتب لا يخشى أن يكون متحيزاً ، بل هو يبرز هذا التحيز في كل تفصيلة وفي كل كلمة من روايته ، مع جرأة أدبية استثنائية تكاد أن تغفلو تحدياً . .

ويمكنني ، للاقتناع بما قلناه ، أن تقارن مُشهد استيقاظ نيكليدوف في الصباح ، واغتساله

وتلوه لفظوره (فى الفصل الثالث) ، مع مشهد آخر يشبه تماماً فى المضمون ، وهو مشهد استيقاظ أولونسكى فى رواية آناكارينا .

فى « آنا كارينا » ، كل تفصيلة من هذا المشهد ، وكل صفة ، لها وظيفة تشخيصية خالصة : فالكاتب يقدم لنا شخصيته الروائية وكذلك الأشياء المحيطة بها ثم يسترسل ، بدون خلفية ، فى متعة التشخيص ، وتأتى قوة ونكهة هذا التشخيص من كون الكاتب يتلذذ بوصف شخصيته الروائية وبوصف فرحها بالحياة وطراوتها ، وأيضاً من كونه يحب الأشياء المحيطة بهذه الشخصية .

أما فى مشهد استيقاظ نيكليودوف (فى رواية « بعث ») فإنه لم تعد للكلمة وظيفة تشخيصية ، بل إنها تستعمل للفضح والاعتماد والندم . من ثم فإن التشخيص ، فى جملة ، خاضع لهذه الوظيفة .

نُورِدُ بداية المشهد :

« فى الوقت الذي كانت فيه ماسلوقا ، المنهكة من طول المسافة ، تقترب من المحكمة مرفوعة بحرسها ، كان حفيد الآنستين العانستين ، نفسه ذلك الذي فتحها ، الأمير دميتري إيفانوفيتش نيكليودوف ، ما يزال مُمتدداً فوق لحاف الريش لسرير كبير له نوابض . كان قد فَلَكَ أزرار باقة قميصه المصنوع من كَتَّان هولاندا ، والذي تَبَيَّنَتْ مَقَمَّتُهُ بالكوكرة الحديدية .. وكان يُدَسِّن سيجارة » .

فاستيقاظ « الفَتَّان » فى غرفة نوم مُتَرَفَّة ، فوق سرير مُرْمِج ، يقابله هنا مباشرة ، سُبَّاح ماسلوقا فى السجن والمستافة الشاقة التي يتحتم عليها أن تقطعها لتصل إلى المحكمة . وهكذا فإن الطابع المتحيز للتشخيص ، بارز منذ الوهلة الأولى وعُدَدَ للمبدأ الذي سيتحكم فى اختيار التفاصيل والنوعت : كل شيء فى الرواية يجب أن يخدم هذا التعارض الكاشف . فالنوعت التي تميّز سرير ميكليودوف (مرتفع ، فوق نوابض ، مغطى بربيش) وقميصه (مستورد من هولاندا ، نظيف له صُنْدُرَة مكوية بعناية : يا للعمل الذي يتطلبه إنجاز كل ذلك !) ، جميعها خاضعة لوظيفة النقد الاجتماعي المبرزة بفظاظته . والواقع أننا لا نجد ، هنا ، تشخيصاً بل فضحاً .

وبقية الفقرة متتولة بِنَفْسِ الطريقة . فنيكليودوف يفسل بالماء البارد « جسمه المقتول العضلات ، الملتهج » ، وملابسه مكوية وطرية ، وحنائوه « يَلْمَعُ كأنه مرآة » . فى كل موضع ، يبرز الكاتب كمية الشغل التي يستلزمها أقل عنصر من عناصر هذه الرفاهية ، وبالأخص من خلال تكراره لكلمات : مهياً ، منظف : « كان حَتَمَته مهياً » وه ملابسه منظفة ومهياً وه البلاط لُكْمَةٌ أس ثلاثة فلاحين « اغ .. يغدو الأمر وكأن نيكليودوف كان يكتسب من ذلك العمل الذى يبذله رجال آخرون : والهواء الذي يستشفقة مُشبع بشغل الآخرين .

وإذن ، فإن التحليل يكشف الطابع المتحيز الملحوظ فى كل لحظة ، لأسلوب تولستوي . وواضح أن الأطروحة الإيديولوجية لها قيمة محدّدة فى تكوين الأسلوب ، ومعمارية الرواية فى مجموعها ، تنحدر أيضاً منها . يكفي أن نتذكر ، بهذا الصدد ، الطرائق المستعملة لتشخيص المحاكمة : فوظيفتها

الوحيدة هي إظهار ما هو غير مقبول في كل حكم يوجهه إنسان لإنسان آخر . ومشاهد المحاكمة ،
والقُداس الديني الخ مؤلفة وكأنها حجج لصالح بعض مواقف الكاتب الإيديولوجية . وإذن فإن كل
تفصيلة من الوصف خاصمة لهذه الوظيفة .

لكن ، بالرغم من طابع الرواية المتحيز كثيراً ، فإنها ليست مُملّة ولا خالية من الحياة . فقد
استطاع تولستوي أن يتوصل إلى بناء رواية اجتماعية - إيديولوجية بمهارة فائقة . بل ويمكن القول
بأن « بحث » هي النموذج الأكثر اكتمالاً وتحققاً لهذا النوع من الرواية ، ليس فقط في الأدب الروسي
بل كذلك في الأدب الأوربي .

ما قمنا به ، لِحَدِّ الآن ، هو تحليل دلالة الأطروحة الإيديولوجية على المستوى الشكلي والفني ؛
وستنتقل الآن إلى تحليل مضمون هذه الأطروحة .

لا يتسع المجال هنا للدخول في تفاصيل فلسفة تولستوي الدينية ومفاهيمه الاجتماعية والأخلاقية .
لذلك فإننا لن نتناول إلا بإيجاز شديد محتوى الأطروحة الإيديولوجية الفاعلة داخل الرواية .

يتلصق « بحث » بنصوص مأخوذة من الإنجيل (العبارة التوجيهية) ، وتنتهي بنفس الطريقة
(قراءة نيكليدوف للإنجيل) . وجميع هذه النصوص تصلح لتدعيم فكرة جوهرية : لا يجب أن
نحكم على الآخر ، ولا أن نفعل أي شيء لمكافحة الشر القائم . وعلى الناس ، الذين أرسلوا إلى العالم
بإرادة الله - سيد الحياة - باعتبارهم عاملين ، أن ينجزوا لإنزادة المولى . وهذه الإرادة نفسها هي
التي تتجلى في الوصايا التي تحرم كل انتهاك يمارس ضد أي إنسان . إن الإنسان لا يستطيع أن يفعل
شيئاً سوى في نفسه أو في « أنه » الداخلية (البحث عن مملكة الرب الموجودة هنا) ، والبقية تأتي
فضلاً عن ذلك .

وعندما نتكشف هذه الفكرة لنيكليدوف ، في الصفحات الأخيرة من الرواية ، فإنه يُترك
بوضوح كيف يقهر الشر الذي يرين في كل مكان ، والذي كان هو شاهداً عليه منذ بداية الرواية :
إنه لا يمكن التغلب على الشر إلا عن طريق التخلي عن الفعل ، وعدم المقولمة :

« على هذا النحو أدرك الوسيلة الفعالة للكمّاح ضد جميع الشرور المرعبة التي يتألم منها الناس : إن
عليهم أن يعتبروا أنفسهم دائماً مجرمين أمام الله ، ونتيجة لذلك فإنهم ليسوا مؤهلين مطلقاً لتقويم
اعوجاج أشباههم . أصبح يري بوضوح منذ الآن ، أن الشرور المرعبة التي كان شاهداً عليها في
السجون وفي المعتقلات ، وكذلك الوثوق المظن لأولئك المسؤولين عنها ، إنما مصدرها الوحيد ،
أن هؤلاء الناس كانوا يربطون القيام بالمستحيل : إذ كيف يمكن أن تصلح الشر عندما نكون
شريرين ؟

« كان نيكليدوف يقول في نفسه : « حقاً ، من المستحيل أن يكون الأمر يمثل هذه البساطة » .
إلا أنه ، ومهما بدا له ذلك غريباً في أول الأمر ، لا عتباده على التفكير بعكس ذلك ، فقد كان
يمس بأن هذه الكلمات تحمل حلاً للمعضلة نظرياً وعملياً . أما عن المسألة الخالدة المتصلة بالسلوك

الذي يجب اتباعه مع المجرمين ، فإنها لم تعد ، منذ الآن ، تقلقه .

تلك ، إذن هي الإيديولوجية التي تنظم رواية « بحث » .

وتكون هذه الإيديولوجية تصبلي ، لا مصوغة في قول تجريدي عن الأخلاق أو الفلسفة الدينية ، بل من خلال تشخيص يعتمد على وقائع من الواقع الملموس ، ومن حياة نيكليدوف اليومية بكل مميزات الاجتماعية ، هو ما يبرز بوضوح جذورها الاجتماعية والنفسية .

كيف تطرح حياة نيكليدوف السؤال الذي تُجيب عليه إيدولوجيا الرواية ؟ في الواقع ، فإن ما يُسبّب ، دفعة واحدة ، آلام نيكليدوف وقلقهُ ، ليس هو الشر الاجتماعي في حد ذاته ، وإنما مساهمة الشخصية في هذا الشر . وحول هذه المسألة المتصلة بالمساهمة الشخصية في الشر الزائن على المجتمع ، تتركز وساوس وهوم نيكليدوف . كيف يمكن وقف هذه المساهمة ؟ كيف يتحرر من هذا الرقابة الذي يكلّف الآخرين جهوداً كبيرة ؟ كيف يتخلص من الملكية العقارية المرتبطة باستغلال الفلاحين ؟ كيف يتحرر من التزامات الحياة العمومية التي تسهم في تدعيم الاستعباد ، وبالأخص : كيف يُكفّر عن سلوكه المشين وخطئه تجاه كاتيوشا ؟

إن مشكلة المساهمة الشخصية في ارتكاب الشر ، تخفي مشكلة الشر ذاته باعتباره واقعاً موضوعياً ، وتجعل منه شيئاً ثانوياً ومتفرعاً ، بالنسبة إلى مشكلة التوبة الشخصية وإكمال النفس . فالواقع الموضوعي ، بمشكلاته الملموسة ، يغدو وكأنه ذائب ومُمتصّ من جانب المشكلة الفردية والذاتية للتوبة والتطهير والبعث الأخلاقي . فهناك ، من أول وهلة تعويض قلدي لمشكلة الشر الموضوعية .. بمشكلة المساهمة الشخصية في ارتكاب الشر .

وعلى هذا السؤال الأخير تدقيقاً ، تجيب إيدولوجيا الرواية ، كما أن الطريقة نفسها التي طرحت من خلالها المعضلة تنتهي إلى أن تظل الإيدولوجيا محصورة في المستوى الذاتي وكأنها معضلة شخصية . إنها تشير على المستغل التائب بمخرج ذاتي ، وتدعو الآخرين إلى التوبة . في حين أن مسألة المستغلّين لم تُحطّ حتى بالطرح : إنهم سعداء لأنهم أبرياء ولا يستطيعون أن يُجسروا سوى الحسد .

بينما كان تولستوي يعمل في إنجاز زوايته ، وفي نفس الوقت الذي كان يحاول أن يزحزح مركز الثقل نحو كاتيوشا ، كتب يقول في مذكراته :

« تترقّب اليوم قليلاً . زرتُ قسطنطين بيلوف ؛ إنه يبحث على الشفقة ثم اخترقت القرية : عندهم الأمور حسنة ، وعندنا في بيتنا ، هناك العار » .

إن الموجيك قراء ، مرضى ، لكنهم سعداء لأنهم لا يحجلون من شيء . ونحن نهد أن مذكرات تولستوي ومراسلاته ، خلال هذه الفترة ، يخترقها عطر الغيرة الأحمر تجاه أولئك الذين لا يحسون بالعالم في هذا العالم الخاضع لسيطرة الشر الاجتماعي .

إن إيدولوجيا « بحث » موجهة للمستغلّين ، وهي قد تكونت انطلاقاً من المشاكل التي طرحت

على ممثلي طبقة حاصرهم التوبة ، طبقة سائرة إلى التدهور وفي قمة تحللها : طبقة النبلاء . من ثم فإن هذه المشاكل خالية من كل منظور تاريخي . ومثلوا هذه الطبقة لا يتفكرون على نقطة ارتكاز صلبة في العالم الخارجي ؛ إنهم بدون مهمة تاريخية ينجزونها ، ولذلك فإنهم يحسرون اهتمامهم في شخصهم الخاص ، وفي مشاكلهم الداخلية . صحيح أن إيديولوجيا تولستوي التجريدية تشتمل على عناصر جوهرية كانت تُقربها من طبقة الفلاحين ألا أن هذه المظاهر لم يتم إدماجها في الرواية باعتبارها مبادئ للتنظيم الداخلي . فهذا التنظيم يبقى مُتمحوراً حول شخص النبيل التائب الذي هو نيكليودوف .

هكذا يكون لدينا ، في أساس بناء الرواية ، سؤال تولستوي - نيكليودوف : « كيف أستطيع ، أنا الفرد المنتمى إلى الطبقة السائدة ، أن أثمر بمفردتي من المساهمة في البشر الاجتماعي ؟ » والجواب على هذا السؤال هو التالي :

« كُف عن المساهمة فيه داخلياً وخارجياً ، ولأجل ذلك يجب أن تطع وصايا سلبية تماماً » .

لقد كان بليخانوف محقاً عندما وصف إيديولوجيا تولستوي كما يلي :

« بعد أن عجز تولستوي عن أن يعوض ، في حقل رؤيته ، المستفيّلين بالمستفيّلين أو بتعبير آخر ، عجز عن أن ينتقل من وجهة نظر بعضهم إلى وجهة نظر الآخرين ، فإنه اضطر بطبيعة الحال ، إلى أن يُوجه جهوده نحو التقدم الأخلاق للمستفيّلين وذلك بحتم على أن يتخلوا عن أفعالهم السيئة . لذلك اكتسب تشيهره الأخلاقي طابعاً سلبياً » .

إن الشر الموضوعي الموجود في نسق اجتماعي قائم على انقسام الطبقات - والذي قدّمه تولستوي بقوة فائقة - توطّره في هذه الرواية رؤية ذاتية لُمُتَلْ طبقة مُدَانَّة تاريخياً وبحلول أن يعثر على مخرج بالتوجه نحو الأفيال التاريخي الموضوعي .

نختم هذا التحليل بوضع كلمات عن دلالة رواية « بعث » لدى القارئ المعاصر .

لقد رأينا كيف أن النقد هو الذي يُشكل اللحظة المهيمنة في هذه الرواية ؛ ورأينا كذلك أن المبدأ المولّد للشكل في هذا التشخيص النقدي للواقع يَكُنُّ في الكلام المثير للافعال عن الحكم ، حكم نشيط وصارم جمالياً . وإن بروز هذا التشخيص هو أكثر قوة وثورية من حرارة التوبة والغفران واللامقلومة ، وهي المقولات التي تُلوّن صراعات الشخصيات الداخلية والأطروحات الإيديولوجية أو التجريدية المتلفظ بها في الرواية .

إن عناصر النقد الاجتماعي هي التي تمثل أهمية هذه الرواية . والطرائق الفنية التي انجزها تولستوي في عمله هذا ، حتى اليوم ، نموذجية وغير متجاوزة .

ومنذ فترة من الزمن ، يعمل الأدب السوفيّاتي بإصرار ، على تشييد إشكال جديدة للرواية الإيديولوجية والاجتماعية التي هي ، بدون شك ، الجنس الأدبي الأكثر أهمية وحالية في الأدب

المعاصر . إن الرواية الاجتماعية الايديولوجية ، الرواية المتحيزة اجتماعياً هي ، في نهاية الأمر ، شكل أدبي مشروع كل المشروعية . وإن رفض اعتبار هذه المشروعية رفضاً إستراتيجياً خالصاً ، فهو حكم مسبق ساذج خاص بنزعة جمالية مصطنعة ، حآن الألوان لتجاوزها . لكن يجب علينا أن نقبل كون هذا الشكل هو أحد الأشكال الأكثر صعوبة ومخاطرة في مجال الرواية .

فليس هناك أكثر إغراء من اختيار طريق أبسط مجهود : أي أن يتخلص المرء من المشكلة بواسطة الإيديولوجيا (عن طريق اختيار توجيهه إيديولوجي جيد) ، وتحويل الواقع إلى تدليل سيء ، أو بالعكس ، إدراج الإيديولوجيا في شكل إشارات وملاحظات واستقراءات تجريدية لا تنصهر عضوياً مع التشخيص .

إن تنظيم مجموع المادة الخام الإستيقية انطلاقاً من أطروحة إيديولوجية واجتماعية محدّدة بوضوح وبدون قتل واقع الحياة الملموس أو جعله جافاً ، فهي مهمة جد شاقة وعويصة .

ولقد عرف تولستوي كيف يحقق تلك المهمة بمهارة فائقة . ولذلك فإن « بحث » باعتبارها رواية إيديولوجية غوذجية ، يمكنها أن تغلو جد مفيدة اليوم في مجال الأبحاث الأدبية^(٦) .

هوامش

(١) إشارة إلى رواية تورغيف : « عش الأسيد » .

(٢) لذلك فإن تولستوي الذي كان ، من عدة حواش ، قريباً من أصول النزعة السلافية ، كان له نفس الوقت ، قريباً - أكثر من تورغيف - من الأنطولوجيا الشعبية خلال فترة (١٨٥٠ - ١٨٦٠) (أي من : تشيرنيتسكي ، نيكراشوف الخ) .. لأن هذه الصفوة كانت تفهمه وتدرك في أعماله التطورات الاجتماعية القوية من شعرائها .

(٣) لينين : تولستوي مرآة الثورة الروسية ، الأعمال الكاملة ، طبعة التقدم ، الجزء ١٥ ، ص . ٢٢٤ - ٢٢٥ .

(٤) أنظر : Journal de Lecomte Léon Tolstoï Paris, 1930

(٥) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٦) هذه الدراسة ترجمتها عن كتاب تودوروف الذي يحمل عنوان :

Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, suivi de: Ecrits du cercle de Bakhtine, ed. Seuil, 1981

وقد كتب باختين دراسته هذه عن رواية تولستوي في سنة ١٩٢٩ .

المحتويات

	مقدمة
٥	موقع باحثين في مجال نظرية الرواية
٢٧	معجم المصطلحات
٣٣	الأسلوبية المعاصرة والرواية
٤٩	الخطاب الشعري والخطاب الروائي
٧١	التعدد اللغوي في الرواية
٩٩	المتكلم في الرواية
١٢٧	خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية
١٧١	تحليل رواية تولستوي : « بعث »

رقم الايداع : ٢١٨٧ / ٨٧

الخطاب الروائي

لما كانت الرواية جنساً تعبيرياً مفتوحاً ، يستمد من الأجناس الأدبية الأخرى ، بعض عناصرها ، لنا فإن دراسة الخطاب في الرواية ، تنسحب - بالضرورة - على سائر الأجناس الأدبية التي تعتمد اللغة في إنشائها .

وهذا الدرس التأسيسي - الذي نقدمه للقارئ العربي - يركز على أطواريتين رئيسيتين :

الأولى : دحض المفاهيم التي أفضت إلى دراسة الأجناس التعبيرية باعتبارها وحدات منعزلة متجاهلة أبعادها التاريخية والاجتماعية ، أو التي تبحث فقط في مجال اللغة/ اللفظة ذات البعد الواحد الذي يخلقه ويحدده - مفرداً - الكاتب وبالتالي تجاهلت حياة اللفظة عبر أحقاب تاريخية وتشكلات اجتماعية قبل أن تستقر في ذاكرة الكاتب . ويرجع لهذه المفاهيم الشكلية والأسلوبية « التقليديون » [كما يصفهم باختين] .

الثانية : تخطي القطيعة التي كرسها أجيال عديدة من دارسي الأدب بين ما هو « شكلي » وما هو « أيديولوجي » ، لكون الشكل والمضمون شيئاً واحداً داخل الخطاب الذي يعد ظاهرة اجتماعية ضمن سياقها التاريخي .

وبالإضافة إلى هذا فإن « باختين » يقدم درساً هاماً في إجراءات التعامل مع نص روائي ، في الفصل الخاص بتحليل رواية « البعث » لتولستوي ، كما أنه يسعى - على مدار الكتاب - إلى تمييز الروفي والأطروحات التي تكرر مطلقة اللغة وواحدتها ، على حساب تعدديتها وتسيبها ووجودها ضمن « كل » عضوي في إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية .



(القاهرة - باريس)

القاهرة - ش. هشام لبيب - رقم ٤٩٢٢٥
مدينة نصر - المنطقة الخامسة



التمن
في الحارة